

Tord Kalvenes

# **SATSTEKNISKE OG STILISTISKE TREKK HOS ERIC WHITACRE**

—

Om korleis undersøkingar  
av Eric Whitacre sin stil og satsteknikk kan  
inspirere til ein eigen kompositorisk utforming.

Masteroppgåve våren 2014  
Institutt for musikkvitskap  
Universitetet i Oslo



## **Føreord**

Arbeidet med masteroppgåva har vore både eit inspirerande og eit spanande prosjekt. Eg har fordjupa meg i eit stoff som vil gje meg ein nyttig kompetanse i fagområdet satslære, både frå ein analytisk og ein praktisk ståstad. Eit slikt arbeid er omfattande og tidkrevjande. I samband med arbeidet, har eg fleire eg ynskjer å takke.

Først av alt vil eg takke rettleiaren min, Bjørn Morten Christophersen, for grundige tilbakemeldingar og respons på stoffet undervegs i prosessen. Hans faglige tyngde, både under arbeidet med den teoretiske og den praktiske delen, har vore uvurderleg viktig for arbeidet med denne oppgåva. Hans kompetanseområde famnar erfaring frå mange av dei utfordringane eg har møtt undervegs i arbeidet.

Vidare vil eg takke Sigrun Risa Kalvenes for nyttige og konstruktive råd og vink i samband med språket. Eg vil også takke min onkel, Reidar Bakke, for faglege råd etter gjennomlesing. Ein stor takk rettast til koret Schola Cantorum, som ynskja å synge messa, og som lot meg få tilgong til notearkivet deira. Sist, men ikkje minst, må eg takke min kjære sambuar Camilla Marie Lønøy Olsen for hennar tålmod, støtte og respons under arbeidet.

Oslo, 22.04.2014

Tord Kalvenes



# Teoretisk del

<b>Innhald</b> .....	V
<b>Innleiing</b> .....	1
Introduksjon.....	1
Eric Whitacre.....	1
Om oppgåva: Utforming, metode og problemstilling.....	2
<b>Kapittel 1</b> .....	5
<b>Teoretiske tilnærmingar til Eric Whitacre</b> .....	5
Andrew L. Larson.....	5
Tettleiksvariasjon og stemmeføring.....	7
Kenneth L. Owen.....	9
Harmonikk – Analysemetodar.....	11
Angelina Hall.....	14
Oppsummering.....	18
<b>Kapittel 2</b> .....	19
<b>Eric Whitacre og Arvo Pärt</b> .....	19
Romantisk/dynamisk minimalisme.....	19
Arvo Pärt og utviklinga fram mot tintinnabuli-stilen.....	22
Komparative analysar – Harmonikk; linearitet vs. Vertikalitet.....	28
Tekstleg innhald.....	31
Rytmiikk og metrum.....	32
Orgelpunkt.....	33
Stilla – luft.....	36
Oppsummering.....	38
<b>Kapittel 3</b> .....	39
<b>Whitacre i samband med andre komponistar</b> .....	39
Whitacre og Lauridsen.....	39
Whitacre og Clausen.....	41
Whitacre og Nystedt.....	43
Whitacre og Debussy.....	49
Whitacre og Monteverdi.....	52
Oppsummering.....	58
<b>Slutningar</b> .....	59
<b>Litteraturliste</b> .....	62

## Praktisk del

<b>Satsteknikkar i Missa Brevis</b> .....	65
Harmonikk.....	65
Rytmiikk.....	65
Tintinnabuli-teknikken.....	65
Orgelpunkt/etterklang.....	67
Stilla – luft.....	68
Ekspansjons/implosjonsteknikk.....	68
Aleatorikk.....	69
Polyfoni/Kontrapunkt.....	70
Form og tekstbehandling.....	72
Føreord til Missa Brevis.....	73
 <b>Missa Brevis</b> .....	76
Kyrie.....	77
Sanctus.....	86
Agnus Dei.....	99



# INNLEIING:

## Introduksjon

Musikk har vore ein aktiv del av livet mitt sidan eg var om lag 10 år gamal. På kulturskulen lærte eg å spele klassisk gitar, og eg var med i skulekorps. Då eg var om lag 12 år, byrja eg å syngje og skrive songar. I 2005 byrja eg på musikklinja på Langhaugen vidaregåande skule i Bergen, og hadde song som hovudinstrument. Først her vart eg aktivt deltakande i eit kormiljø, og sidan har denne interessa vore veksande. Dei siste fem åra har eg sunge i det no semi-profesjonelle koret Schola Cantorum, som er knytt til Institutt for musikkvitskap. I tillegg har eg vore med i fleire prosjektkor og øvingsensemble, oftast i tilslutning til Norges musikkhøgskule. Oslo har eit sterkt kormiljø med mange flinke songarar og dirigentar. Den sterke korkulturen gjev også rom for å syngje meir utfordrande musikk. Eg har vore heldig å fått vere med på mange spanande prosjekt, med både urframføringar av korverk og større verk med orkester. Gjennom å vere ein del av denne rørsla, har eg også fått ei veksande interesse for kormediumet frå ein praktisk ståstad.

Gjennom musikkvitskapstudiet har eg fylgt kursa i satslære, samt studert direksjon og komposisjon på musikkhøgskulen eit år, før eg byrja på masterstudiet. På masterstudiet, hadde eg lyst til å spesialisere meg i kor. Eg syntest ei todelt oppgåve der det var mogleg å kombinere analyse med komposisjon, verka attraktivt. Fordi eg har sunge og framført mange stykke av Eric Whitacre, hadde eg lyst å sjå næmare på hans verk. Dette har vore konstruktivt, og eg har lært mykje. Å gå i djupna på noko ein interesserer seg for, er verkeleg spanande.

## Eric Whitacre

Eric Whitacre (fødd 1970) er ein komponist og dirigent frå Reno, Nevada i USA. Som ung gut tok han pianotimar og spelte i korps. Han spelte også keyboard i eit pop/rockeband i tenåra. Då han seinare byrja på Universitetet i Nevada for å ta ein grad i musikk, var han mellom anna med på å framføre *Kyrie* frå *Requiem* av Mozart. Opplevinga snudde om tilværet hans, og han blei for alvor interessert i klassisk kunstmusikk i ein alder av 21 år. Han starta å skrive klassisk musikk, mellom anna korstykke. Det første stykket han fekk framført var «Go Lovely Rose» (1991), som han framførte saman med College-koret han song i. Etter studieopphaldet i Nevada, Las Vegas, tok han ein mastergrad i komposisjon ved Juilliard School of Music i New York (Hall 2012: 5-6).

Whitacre sin produksjon omfattar verk for blåseorkester, symfoniorkester, solostykke og korverk. Han har også vore medkomponist og skrive havfruescenen til filmen *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides* (2011), der Hans Zimmer er hovudkomponist. I desse dagar er han i ferd med å ferdigstille musikalen *Paradise Lost*. På heimesida hans finn ein ei verkleste med om lag 40 verk, dei fleste av desse korverk. Korverka er primært skrive for blandakor a cappella. Nokre av



stykkar har også med perkusjon, melodiske instrument og/eller akkompagnement. Fleire av verka for blandakor er også transkribert til like stemmer eller instrumentale besetningar. Whitacre er altså mest kjend for korverka sine. Dei siste åra har han også jobba med å distribuere kormusikken til nye kanalar, til dømes gjennom nettstaden [youtube.com](https://www.youtube.com) og prosjektet *Virtual Choir*. Deltakarar over heile verda har medverka på dei fire utgåvene av prosjektet. I den siste utgåva deltok 8400 menneske frå 101 land.

Whitacre har vunne fleire prisar for musikken sin. Saman med sitt eige kor, «The Eric Whitacre-Singers», som han sjølv dirigerer, gjekk han til topps på salslistene for klassisk musikk i USA og England med albumet *Light and Gold* (2010), som vann Grammy i 2012 for beste korframføring. Det andre albumet, *Water Night* (2012), gjekk til topps på iTunes og billboard-lista for klassisk musikk i USA og Storbritannia allereie første salsdag. Whitacre har også vunne prisar frå The American Composers Forum, Barlow International Composition Competition og The American Choral Directors Associations. For tida held Whitacre til i London, der han jobbar som huskomponist på Sidney Sussex College ved Universitetet i Cambridge.<sup>1</sup>

Før eg går gjennom kva eg har gjort i oppgåva, ser eg det naudsynt å gjere kort greie for korleis den amerikanske filmmusikktradisjonen spelar inn i den musikalske konteksten knytt til Whitacre. Amerikansk filmmusikk har hatt ein sterk tradisjon gjennom 1900-talet i USA. Komponistar som til dømes Jerry Goldsmith, John Williams, Alan Silvestri og – i den seinare tid – Danny Elfman, har vore med på å danne ein sterk filmmusikkultur. I boka *Film Music, A neglected art*, skriv Roy M. Prendergast (1992) at filmmusikken har særskilde røter til den romantiske musikken. Prendergast trekk fram komponistar som Richard Strauss, Richard Wagner, Giuseppe Verdi og Giacomo Puccini. Desse utgjer viktige referansar til utviklinga av filmmusikken (Prendergast 1992: ix). Det er viktig å nemne at Whitacre og andre amerikanske komponistar som har hatt denne sterke tradisjonen rundt seg, også ofte har høyrlege referansar til han. Av omsyn til avgrensing har eg ikkje tenkt å fylgje dette opp i særleg grad, men det er viktig å ha i bakhovudet som ein del av Whitacre sitt heilskaplege bilete som komponist.

## **Om oppgåva: Utforming, metode og problemstilling**

Denne oppgåva skal altså ta føre seg kormusikken til Eric Whitacre. Eg ynskjer å rette fokus på satstekniske utsnitt for å vise til ulike sider ved verka hans. Komparative analyser mellom Whitacre og andre komponistar, tek sikte på å synleggjere satstekniske og stilistiske likskapar og ulikskapar.

Kapittel 1 viser til tidlegare forskning som er gjort om Whitacre, og ynskjer å finne fram til gode løysingar for val av metodikk i analysane. Eg har primært valt å ta for meg ei doktoravhandling og to masteroppgåver frå USA, som har ulikt forskingsfokus og ulike tilnærmingar til analyser av Whitacre sin kormusikk. To av kjeldene, Larson (2004) – og Hall

---

<sup>1</sup> (URL): <https://ericwhitacre.com/biography> [Lesedato: 13.04.2014].

(2012) – handlar spesifikt om Whitacre sin kormusikk. Den tredje (Owen 2008) handlar om korstykket til amerikanarane Eric Whitacre, Morten Lauridsen og Renè Clausen. Poenget med å legge fram desse, er å drøfte analytiske veikskapar og styrkar opp mot ein annan, samt belyse kva som har vore forska på tidlegare. Den analytiske drøftinga siktar mot å finne fram til ein veleigna analysetilnærming, særskild knytt til harmonikk, men også andre satstekniske og stilistiske verkemiddel.

I kapittel 2 har eg valt å legge vekt på sambandet mellom Whitacre og den estiske komponisten Arvo Pärt (fødd 1935). Whitacre namngjev Arvo Pärt som ei av hans kompositoriske inspirasjonskjelder. Tilhøvet mellom desse er ikkje av den mest openberre sorten, men Pärt sin musikk kan grunngje viktige grep knytt til estetiske retningsval og kompositoriske utformingar i Whitacre sin musikk. Eg har valt å bruke eit heilt kapittel på å undersøkje dette sambandet nærmare. Pärt har vore ein banebrytande komponist i overgangen mellom seriell musikk fram mot å finne nye vegar for tonale samansetjingar, som har betydd mykje for seinare komponistar. Den kunstnariske utviklinga til Pärt er teken med for å gje eit bilete av kvar Whitacre sine såkalla minimalistiske strøymingar kjem frå. Whitacre sin parallell til Pärt er også noko som ikkje i særleg grad har vore forska på tidlegare.

Kapittel 3 fortel om tilhøvet mellom Whitacre og eit utval andre komponistar. Det er nemnte Lauridsen (fødd 1943) og Clausen (fødd 1953), den norske komponisten Knut Nystedt (fødd 1915), den franske impresjonisten Claude Debussy (1862-1918) og den italienske tidleg-barokkomponisten Claudio Monteverdi (1567-1643). Desse komponistane er tekne med for å til saman kunne syne kva slags satstekniske og stilistiske grep som er brukt i musikken til Whitacre. Whitacre, Lauridsen og Clausen representerer alle den amerikanske korttradisjonen. Stilen deira har også byrja å danne ein ny skule for komponering. Den norske komponisten Kim André Arnesen (fødd 1980) er til dømes tydeleg påverka av denne stilen, men oppgåva har ikkje hatt fokus på dette. Debussy og Monteverdi er komponistar som Whitacre har oppgitt at han er påverka av. Komponistane Leonard Bernstein og Sergej Prokofiev er andre påverknadskjelder, men av omsyn til avgrensing har eg ikkje fokusert på desse. Knut Nystedt er ein stor komponist i internasjonal målestokk. Han har også lukkast i USA. Samanlikningane mellom Whitacre og Nystedt er etter mi meining høgst relevant stoff for å vise til andre satstekniske verkemiddel, til dømes gjennom *ekspansjonsteknikk* og *aleatorikk*.

Dei viktigaste kjeldene til å forstå satsteknikkar er notebilete, men også gjenteken lytting til verk. Andre kjelder har som oppgåve å styrke teorigrunnlaget til den kompositoriske estetikken og dei satstekniske undersøkingane. Sidan det er snakk om korte utsnitt, har det vore mest praktisk å framstille desse sjølv. I kapittel 1 blir metodikk og forskning på Whitacre drøfta, medan kapittel 2 og 3 utgjer den metodiske forskinga. Satsteknikkar omfattar kompositoriske element som harmonikk, tekstur, teksttolking, rytmikk, stemmeføring og andre kompositoriske teknikkar. Bruk av korte utsnitt fører til ei avgrensing av kva ein vektlegg. Med det forsvinn til dels eit fokus på heilskap, særskilt gjennom formstruktur. Eg har vurdert det slik at form ikkje er avgjerande for å forklare

satstekniske trekk. På eit generelt grunnlag kan ein seie at formstrukturane i stykka til Whitacre er nokså oversiktleg, gjerne strofisk etter teksten. Harmonikk er derimot ei avgjerande del av Whitacre sin musikalske stil, og har difor vore vektlagt meir. Det har vore ein del prioriteringar når det gjeld kva notedøme som har vore sett på som relevant å ta med i oppgåva. Plassfordelinga mellom komponistane i kapittel 3 er heller ikkje lik. Eg har prøvd å trekkje fram det eg synest har vore viktig i samband med Whitacre. Ein kan ikkje undergrave at desse vala er subjektive. Dei tek utgangspunkt i ei hermeneutisk forståing av stoffet. Vala har blitt gjort på grunnlag av å forklare det eg forstår som viktige prinsipp for å presentere eit breiast mogleg bilete av Eric Whitacre sin kormusikk.

Den praktiske delen av oppgåva, del 2, tek utgangspunkt i det arbeidet som er gjort i del 1. Eg har skrive eit tresatsig verk for blandakor med messetekstane til satsane *Kyrie*, *Sanctus* og *Agnus Dei*. Dette har resultert i verktittelen *Missa Brevis*. Verket kjem som eit resultat av arbeidet eg har gjort med dei satstekniske og stilistiske undersøkingane i teoridelen. Det tek samstundes sikte på å vidareutvikle stoffet til eit personleg uttrykk. Uttrykket skal ikkje etterlikne korkje Whitacre eller dei andre komponistane, men hente inspirasjon og kunnskap frå summen av dei erfaringane eg har danna undervegs. I byrjinga av del 2, vil eg heilt kort vise til eit utval satsteknisk materiale som er blitt nytta i stykket, samt presentere eit forord til verket. Grunnen til at dette er plassert i del 2, er at det høyrer til dei satstekniske vala som er gjort i verket. Heilt avgjerande har det vore å jobbe parallelt med begge delane av oppgåva. Det teoretiske arbeidet har fått styrke gjennom det praktiske og motsett. Stykket siktar seg medvite inn på eit nivå som gjenspeilar korrørsla eg sjølv er ein del av.

Eg har valt å dele problemstillinga i to, eit spørsmål for den teoretiske delen, og eit for den praktiske. Kort oppsummert ser det slik ut:

#### Spørsmål 1, teoretisk del:

*Kva satstekniske og stilistiske verkemiddel trer fram i korproduksjonen til Eric Whitacre, og korleis ser ein dette i samanheng med eit utval påverknadskjelder og andre utvalde komponistar?*

#### Spørsmål 2, praktisk del:

*Korleis kan desse verkemidla bli brukt til å forme og vidareutvikle eit eige kompositorisk uttrykk?*

# Teoretisk del

## Kapittel 1:

### Teoretiske tilnærmingar til Eric Whitacre

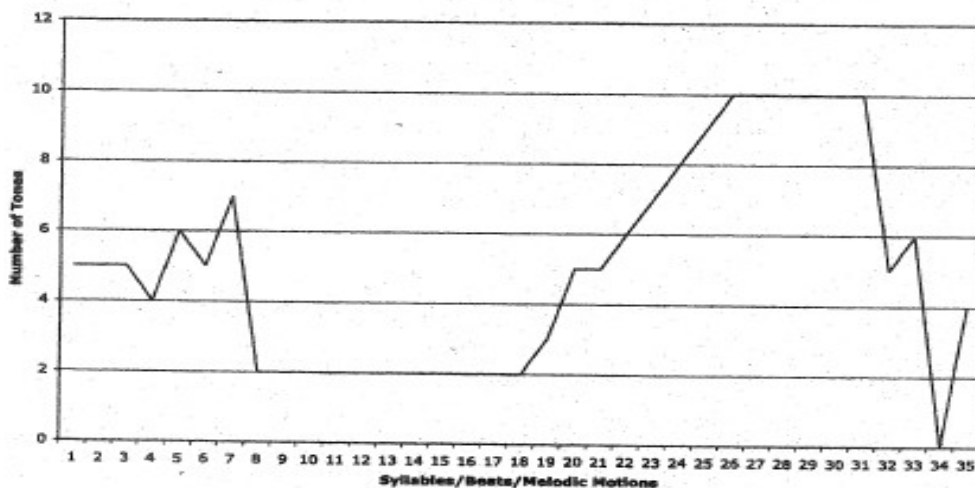
I arbeidet med å samanlikne, diskutere og rydde i ulike teoretiske tilnærmingar knytt til Eric Whitacre sin kormusikk, har eg gjennomgått tre forskjellige forskingskjelder. Larson (2004) vart gitt ut først, og blir også drøfta i dei andre kjeldene.

#### Andrew L. Larson

Med doktoravhandlinga *Textural and harmonic density in selected choral works (1992-2003)* by Eric Whitacre, ynskjer Andrew L. Larson (2004) å vise korleis teksturell og harmonisk *tettleik* spelar ei viktig rolle i korverka til Eric Whitacre. Han tek for seg 13 korverk som er skrive mellom 1992 og 2003.

Tettleik blir målt gjennom talet klingande tonehøgder som oppstår samstundes vertikalt. I eit kor vil til dømes ei stemmegruppe som syng unisont stadig ha tettleik 1. Tre ulike tonehøgder vil gje tettleik 3. Tettleiken aukar ikkje dersom ei tonehøgde blir dubla unisont. Fleire utfordringar dannar seg i høve til korleis kan telje dette, og Larson formulerer reglar for korleis analysane er utarbeida: Kvar tekststaving blir talt i homofone passasjar; i polyrytmiske seksjonar blir framtrekande stavingar talt; total stille blir rekna som 0 (til dømes gjennom pausar); i aleatoriske segment, med ubestemmeleg rytmikk, vert kvar pulsslag talt basert på den metriske verdien; dersom nokre av stemmene i aleatoriske seksjonar har bestemmeleg rytmikk, vert kvar innsats frå denne stemma talt; nye innsatsar vert talt, uavhengig av pauselengde (Larson 2004: 24).

Larson målar tettleiken ved hjelp av grafar. Dei tek utgangspunkt i talet stavingar på den horisontale aksen og talet tonar som kling samstundes på den vertikale aksen. I dei 13 verka, finn Larson fram til at grafane på kvar sin måte får ei bølgeform. Bølgeforma tyder altså på variasjon i tettleik. Ei slik form ser ein i grafen i introen til stykket *Leonardo Dreams of His Flying Machine* (2001). Her er dei 35 første tekststavingane analysert, og tettleiken har rørsler mellom 0 og 10:

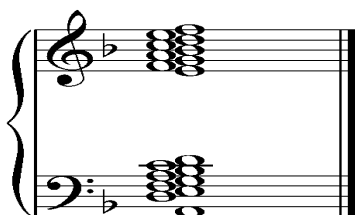


Figur 1: Grafen til innleiinga av Eric Whitacre: *Leonardo Dreams of His Flying Machine* (ibid: 11).

Av grafen kan vi lese at stykket byrjar med ein tettleik på 5, som rører seg fram mot 7, deretter ned til 2 og gradvis fram mot 10. Etter det søkk han til 0, fordi stemmene har pause, før den igjen stig til 4.<sup>2</sup>

Ei av veikskapane med denne avhandlinga er at Larson ikkje nemner noko om kor kompakte akkordane er. Han gjer også berre i nokon grad greie for korleis tettleik i kormusikk utspelar seg gjennom musikkhistoria. Larson skriv at tettleiken i renessanseverk som regel har ein variabel mellom 1 og 4, då stemmene ofte blir sett inn etter tur. Tokorige verk frå barokken har ei gjennomsnittsverdi på 4 i tettleik. Tettleiken veks til dømes til 8 når det andre koret kjem inn. Tettleiken i romantiske og moderne verk vil, i følgje Larson, variere meir enn i tidleg-musikk. Han viser likevel ikkje noko for å gjere greie for dette. Larson viser til eit av Whitacre sine ideal, Arvo Pärt. Etter å ha gått gjennom stykka *Berliner Messe*, *Magnificat*, *Seven Magnificat-Antiphons* og *Cantate Domino*, vil Larson forklare at tettleiken ikkje har like stor variasjon hos Pärt som hos Whitacre (ibid: 25).

Vidare undersøker Larson gjennomsnittsverdien på tettleiken i stykka til Whitacre, og finn at ein tettleik på 4 og 5 er det mest framtrèdande. Det er viktig for Larson å nemne at desse undersøkingane ikkje seier mykje om akkordlengde, tempo, stemning eller form. Soloinnslag er eit typisk trekk som kan komme etter ein periode med tjukk tekstur, skriv Larson (ibid: 40). Den tjukkaste tettleiken Larson finn er på 18 ulike tonehøgder, med 9 tonehøgder i både herre- og damestemmene. Det ser er ein i det diatoniske D-mollclusteret i stykket *When David Heard* (1999).<sup>3</sup>



Døme 1: clusteret i Whitacre: *When David Heard*, t. 13-16 (ibid: 34).

<sup>2</sup> Notedøme på nesten heile innleiinga kan du sjå i døme 72.

<sup>3</sup> Akkordstrukturen blir slik ved hjelp av ein stigande ekspansjon. Denne teknikken kan du lese meir om i kapittel 3.

## Tettleiksvariasjon og stemmeføring

Larson ynskjer vidare å syne tettleiksvariasjonen til Whitacre ut frå ei satsteknisk tilnærming til stemmeføring. Han presenterer til saman 7 forskjellige stemmeføringsteknikkar – det han kallar «voice-leading techniques» – for å vise til forskjellige måtar Whitacre skapar tettleiksvariasjon (ibid: 44). For å illustrere dette, har eg valt å trekke inn Linn Astrid Blix Torget (2012) si masteroppgåve om Knut Nystedt. Ho retter fokus på korleis tettleiksvariasjon spelar inn i musikken til Nystedt, og presenterer ei norsk samanfatning av Larson sine utgreiingar om stemmeføring (Blix Torget 2012: 45). Eg har valt å ta utgangspunkt i hennar forklaringar, men har nyansert noko, til dømes punkt 4, som ikkje omhandlar tintinnabuli-teknikken.<sup>4</sup>

Namn på teknikk i Larson	Skildring av teknikk
1. <i>Internal stepwise motion</i>	I ein firstemmig SATB-struktur deler til dømes sopranen seg ved at den eine stemma blir liggande på ein tone, medan den andre går trinnvis opp eller ned, og dermed aukar den teksturelle tettleiken frå fire til fem (Larson 2004: 45-46).
2. <i>Internal leap motion</i>	Det same som teknikk ein, men her er det snakk om eit sprang, altså større enn eit sekund (ibid: 50).
3. <i>Additive/subtractive by scale or leap</i>	Tonar vert lagt til eller trekte frå ein akkord ved at <u>fleire stemmer</u> ekspanderer/subtrakterer i ein skala eller med bruk av sprang (ibid: 56-57).
4. <i>Direct increase or decrease</i>	Her snakkar vi om ei direkte auking eller senking i tettleik. Høgdepunkt med stor tettleik kan bli erstatta av ei solostemme. Ein unison klang kan til dømes auke til ein stor tettleik ved hjelp av spreining (ibid: 66-70).
5. <i>Triadic increase or decrease</i>	Auking eller senking med å legge til eller trekkje <u>ein treklang</u> frå det vertikale innhaldet som ligg før (ibid: 71).
6. <i>Counterpoint</i>	Melodiske rørsler har ulike treffpunkt i forhold til kvarandre, og kontrapunktene skapar variasjon i tettleik (ibid: 74).
7. <i>Melody versus chord and accompaniment</i>	Melodien over eit akkordgrunnlag utgjer svinginga i den teksturelle tettleiken (ibid: 77).

Tabell 1: Stemmeføringsteknikkar basert på Larson si avhandling (Blix Torget 2012: 45).

Larson viser til fleire notedøme av Whitacre for å skildre korleis kvar enkelt stemmeføringsteknikk går føre seg. For å gjere det forståeleg visuelt, har eg trukket fram eit av døma frå kvar teknikk han går gjennom. Tala under syner tettleiken. Teknikk nummer 5 blir illustrert som ei auking.

<sup>4</sup> Vi kjem att til tintinnabuli-teknikken i kapittel 2.

6 she knows

S now she knows when I - re-

A now she knows when I re- sem - ble

T now she knows,

B now she knows,

4 5 4 5 4 4 4 4

**Pesante**  $\text{♩} = 60$

**S** *f* O! o my night love la, la,

**A** *f* O! o my night love la, la,

**T** *f* O! o my night love la, la,

**B** *f* O! o my night love la, la,

5 4 5 5 4 6 5 5

Døme 2: Nr. 1: *Go Lovely Rose* (92/01, t. 6-7 (ibid: 46)).<sup>5</sup>Døme 3: Nr. 2: *With a lily in your hand* (2001), t. 1-3 (ibid: 53).

S  
Go, love - ly rose

A  
Go, love - ly rose

T  
Go, love - ly rose

B  
Go, love - ly rose

1 2 3 4 5 5 4 4

S  
tas-ting touch - ing

A  
tas-ting touch-ing

T  
tas-ting touch-ing

B  
tas-ting touch-ing

8 8 1 8 8

Døme 4: Nr. 3. *Go Lovely Rose*, t. 1-2 (ibid: 57).<sup>6</sup> Døme 5: Nr. 4: *I Thine*

S

A

T

B

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

La —  
La Ilu - vi-a\_\_

La —  
La Ilu - vi-a\_\_

La —  
La Ilu - vi-a\_\_

La —  
La Ilu - vi-a\_\_

4                  4    4    7

Dome 5: Nr. 4: *I Thank you God* (1999), t. 53-54.<sup>7</sup>

68

S  
by one - by - one - by - one,

A  
one by one, one-by - one,

T  
- one by one, one-by - one by one,

B  
one-by - one-by - one, one by

2 2 3 4 4 4 5 5 4 5 5 3 3 3 3 5 5 5 5 5 5 5

Døme 6: Nr. 5. *Cloudburst*, t. 1-2 (ibid: 72).<sup>8</sup>

12 *lyrical*

S With a li - ly

A *sub. p* la, la, la, la, la, la, la, la, la, la

T *sub. p* la, la, la, la, la, la, la, la, la, la

B *sub. p* la, la, la, la, la, la, la, la, la, la

4 4 4 4 5 5 5 5 5 5

Døme 7: Nr. 6: *Leonardo*, t. 68-69 (ibid: 76).<sup>9</sup>

Døme 8: Nr. 7: *With a lily in your hand*, t. 12-14 (ibid: 77).<sup>10</sup>

5 Døme på denne teknikken kan du sjå i *Kyrie*-satsen, t. 12-14.

6 Denne teknikken kan du også sjå døme på i *Sanctus*-satsen, t. 79-81.

7 Denne teknikken kan du sjå døme i *Kyrie*-satsen, t. 107-108.

8 Denne teknikken kan du sjå døme på i *Sanctus*-satsen, t. 55-56.

9 Full tittel: *Leonardo Dreams of his Flying Machine* (2001). Denne teknikken kan du sjå i Kyrie-satsen, t. 67-93.

10 Denne teknikken kan du sjå døme på i *Agnus Dei*-satsen, t. 35-36.

Døma syner altså ulike stemmeføringsteknikkar hos Whitacre. Larson meiner desse bidrar til variasjon i tettleik. Nokre av teknikkane har små skiljelinjer, til dømes regel 1 og 3. I regel 1 blir ei stemmegruppe delt trinnvis, medan det i regel 3 er meir enn ei stemmegruppe som deler seg. Skilnaden mellom regel 4 og 5, er at regel 5 legg til eller trekk frå ein treklang i samband med utgangsakkorden, og regel 4 har ei direkte auking eller senking. Punkt 4 og 5 har oftast større skilnader enn punkt 6 og 7, som kanskje ikkje viser framifrå bilete av tettleiksforandringar.

## Kenneth L. Owen

I masteroppgåva *Stylistic traits in the choral works of Lauridsen, Whitacre and Clausen (1995-2005)*, presenterer Kenneth Lee Owen (2008) tilhøvet mellom dei tre amerikanske komponistane Morten Lauridsen, Renè Clausen og Eric Whitacre. Oppgåva tek utgangspunkt i verk som er skrivne mellom 1995-2005, og ser på typiske trekk for den kompositoriske stilen. Før vi ser nærmare på harmonikk, skal vi først sjå på nokre av dei andre forskingsfunna Owen gjorde.

Han kritiserer Larson for at fokuset på tettleik ikkje gjev ei praktisk tilnærming til å forstå musikken til Whitacre, og problematiserer den manglande utgreiinga av korleis tettleiksvariasjonen går føre seg gjennom musikkhistoria (Owen 2008: 72). Owen nyttar Larson sine prinsipp om tettleiksvariasjon, og illustrerer ulike måtar å variere tettleik på, til dømes ved å røre seg frå ein unison klang til ein større akkord, eller ved å bruke store sprang i fleire stemmer samstundes.

Owen er den kjelda som i særleg grad tek opp kva rolle rytmikk spelar for denne musikken. Han skriv til dømes at stykket *Sleep* (2002) av Whitacre, har fjerdedelar som primærrytme. Stykket har ein deklamatorisk tekstflyt, som frigjer det frå ein monoton og statisk metrikk. «Moments of greater intensity tend to return to simpler rhythmic values or sustained long notes» (ibid: 34). Parti med rytmisk intensitet, blir altså ofte forløyst gjennom lågare intensitet.

Vidare har Owen ein teori om at Whitacre sin musikk inneheld minimalistiske trekk, og at rytmikken er ein sentral del av denne estetikken. Den rytmiske utviklinga som kjem i stykket *When David Heard*, skjer i fylgje Owen som ein konsekvens av ein minimalistisk utforming, gjennom bruken av repetisjon og tomrom i teksturen. Owen påstår også at den rytmiske diverseringa som førekjem med hjelp av komplimentærrytme og polyrytmikk, kjem som eit resultat av ein minimalistisk tilnærming (Owen 2008: 34). Undersøkingar av notebilete danner grunnlaget for påstandane hans.<sup>11</sup> Under fylgjer ein polyrytmisk seksjon frå *When David Heard*, som gjev eit bilete av kva Owen meiner med dette.

---

<sup>11</sup> I kapittel 2 diskuterer eg omgrepet minimalisme, og knytter teori opp mot dette i eit forsøk på å forklare viktige satstekniske og stilistiske grep i samanlikninga mellom Whitacre og Arvo Pärt.



Døme 9: Utsnitt frå Whitacre: *When David Heard*, t. 41-44.

Vi ser altså at Whitacre brukar repeterande rytmiske mønster i fleire av stemmene, og det er dette Owen meiner er minimalistisk. Argumenteringa er mogleg å forstå. Personleg trur eg at Whitacre ynskjer ein rytmisk diversering, som skapar eit motstykke til parti med mindre aktiv rytmikk.

Owen tek også opp korleis pulseininga utspelar seg i musikken til komponistane. Han skriv at rytmikken til Whitacre ofte har ein slående mangel på rytmisk energi. Sjølv stykka som har ein tilnærma rask primærrytme, inneheld seksjonar med rubato. Whitacre dempar framoverrørsla ved hjelp av fermate og ritardando. Tempoforandringar og rytmisk variasjon skapar framdrift, og hindrar ein statisk tendens (ibid: 40-42).

I dei vidare undersøkingane, held Owen fram med å fokusere på at Whitacre brukar minimalistiske trekk for å skape rytmisk interesse. «These minimalist inspired sections use shorter durations layered amongst the parts in various repeating rhythmic patterns» (ibid: 43). Owen trekk fram stykket *Leonardo Dreams of His Flying Machine* av Whitacre som døme for å forklare dette. Stykket brukar element frå barokkfigurasjon, som minnar om tekstur frå Claudio Monteverdi sin italienske madrigalstil på byrjinga av 1600-talet.<sup>12</sup> Owen meiner at samspelet mellom lange og korte noteverdier og repeterande rytmemønster syner teikn til minimalistiske trekk, litt slik vi såg i dømet frå *When David Heard*. Dette er mogleg å stille spørsmål ved, då stemmer ofte rører seg med forskjellige notelengder i kontrapunktiske passasjar. Ein kan tenkje seg til at Owen har registrert fylgjande utsegn i avhandlinga til Larson, vedrørande Whitacre sin kompositoriske stil: «[...] he favors communication with a wide audience and a tendency toward some minimalists traits as school of compositional thought. (Whitacre describes his own style to one reporter as `romantic minimalism` or `dynamic minimalism`)» (Larson 2004: xii). Denne argumenteringa om minimalisme har altså ikkje Owen har funne på sjølv, men det er noko Whitacre faktisk sjølv har uttalt.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Dette kan du lese meir om i kapittel 3 under overskrifta «Whitacre og Monteverdi».

<sup>13</sup> Dette kan du lese meir om i kapittel 2.

## Harmonikk – Analysemetodar

Både Larson og Owen legg fram ein metodikk for korleis dei ynskjer å analysere harmonikken til Whitacre. Dei har likevel nokså ulike i framstillingar av dette. Saman med den komande tredje kjelda (Hall 2012), skal eg først legge fram og diskutere korleis Larson og Owen har gått fram, for så å legge fram Hall sin metodikk.

«Our discussion now turns to the impact that the composer's careful monitoring of textural density and his process of voice leading has upon his harmonic language» (Larson 2004: 80). Larson held altså fram med å fokusere på tettleik og stemmeføring, men diskuterer det opp mot kva verknad det har for harmonikken. Gjennom samtalar han har hatt med dirigentar, svarar fleire at dei oppfattar Whitacre sitt tonespråk som treklanger med tillagte tonar, «fargar» eller diatoniske cluster. Larson gjer undersøkingar på toneartar, melodi, treklangsstrukturar og akkordfunksjonalitet. Han ser også på korleis spenning, avspenning, dissonans- og konsonansbruk går føre seg. Undersøkingane blir gjort med eit forutinntatt syn om at musikken er tonal. Kvart stykke viser teikn på toneartsplan med tydelege kadensar og treklanger, skriv Larson (ibid: 80-81). 10 av 13 stykke han undersøker har faste forteikn. I stykket *Leonardo Dreams of His Flying Machine*, får vi til dømes 10 forskjellige toneartsskifte, og stykket har ein modulerande karakter. Whitacre skiftar altså ofte modalitet. I boka *Twentieth-Century Harmony*, tek Vincent Persichetti (1961) opp omgrepet modalitet. Hyppige skifte av modalitet skjer anten som *modal interchange*, der grunntonen skiftar modus, eller *modal modulation*, der eit modus skiftar grunntone (Persichetti 1961: 40).<sup>14</sup> Dette er trekk ein kan finne mange av i Whitacre sine korstykke.

Om melodikken skriv Larson at Whitacre klarar kunsten å skrive god stemmeføring og samstundes få musikken til å høyrest komplisert ut. Stykket *Water Night* (1995), syner ei slik tilnærming. Det er vanskeleg å skilje ut ein klar og leiande melodikk. Dette er også eit interessant døme på korleis Whitacre utarbeidar stemmeføring, til dømes i overgangen til takt 2, der vi får stemmeføringsprinsipp nummer 3 ettersom tenor- og sopranstemmene deler seg. Sjølv brukar Whitacre orda «[...] a balanced sound» i samband med å forklare idèen med stykket (Whitacre, sitert i Larson op.cit.: 87).

Adagio, sempre legato

S  
A  
T  
B

Night with the eyes of a horse that trembles in the night,

Døme 10: Innleiinga av Whitacre: *Water Night* (loc.cit.).

<sup>14</sup> I innleiinga av *Leonardo Dreams of His Flying Machine* er det interchange når vi får ein fraseslutt med pikardisk ters til F-dur. Modal modulation kjem først mellom takt 8 og 12, der vi går frå F- til Bb-jonisk.

Her ser vi eit døme på korleis den homofone eller syllabiske karakteren skin gjennom det kunstnariske uttrykket. Dei tette akkordane gjer det vanskeleg å skilje ut ein leiande melodikk.

Om dei treklangsbaserte strukturane, skriv Larson at dei tillagte tonane oftast kjem fram mot tekstlege høgdepunkt, og at dei er med på å auke spenninga. Forstørta eller forminska treklanger er også vanleg (ibid: 91-92). Han skriv at harmonikken i seg sjølv ikkje er ny, men den divisororienterte korstilen er ny samanlikna med dei fleste verk på 1900-talet.

«Though each tertian structure does not appear in traditional form (as thirds stacked on each chord degree), the notes required for such a harmonic analysis are present in the chord» (ibid: 94-95). Larson seier altså at det er mogleg å analysere harmonikken ut frå ein tankegong om at treklangen dannar grunnlaget for akkordane. Likevel tek han utgangspunkt i polyakkordar og alterert akkordikk i arbeidet med å analysere harmonikken. Om harmonikken i *When David Heard*, skriv han fylgjande: «Polychords and extended figures dominate the work (seventh, eleventh, thirteenth chords, etc.) pervade the work» (ibid: 101). Om polyakkordar, skriv Persichetti fylgjande: «A Polychord is the simultaneous combination of two or more chords from different harmonic areas» (Persichetti op.cit.: 135). Gjennom avhandlinga vert det tydeleg at Larson forstår at bruken av trinnanalyse ikkje er tilstrekkeleg for å handtere kombinasjonen av forskjellige modi, modulasjonar, utvida akkordar og kromatikk. Han skriv: «[...] Whitacre achieves a level a harmonic complexity that is difficult to analyze in a traditional manner, but still returns to a tonal center [...]» (Larson op.cit.: 108-109).

Vidare går Larson gjennom stykka for å sjå kva progresjonar som er mest brukt. Harmonikken i frasane blir komponert ut frå korleis atmosfæren i teksten er. Vi finn bruk av den tonale kadens, antisiperande tonika og plagal kadens. I modulatoriske samanhenger finn ein stort sett vanlege modulasjonar. Larson skriv at *Water Night* er det einaste stykket som held seg stabilt til ein toneart, nemlig Bb-moll. Her er den plagale kadensen mest utbreitt. Derimot kjem berre førstetrinnsakkorden i si reine form. Larson brukar stykket som eit ledd i argumentasjonen om at tettleiksvariasjonen gjev meir tydelege svar på komposisjonsprosessen enn det harmonisk analyse gjer. Auking og senking i tettleik syner meir av komposisjonen sin vekst, skriv han (ibid: 111-112). Klimakset i *Water Night* har ein tettleik på 3, 7, 11 og opp til 14 fram mot det tekstlege høgdepunktet. *Water Night* er i fylgje Larson signaturstykket til Whitacre (ibid: 116).

Larson rundar av med å etterlyse ei fornying av omgrepet tonal, og skriv at omgrepet ikkje kan bli brukt på same måte som det har tidlegare, då det forklarte hierarkiske oppsett av akkordhøve. Han listar opp fylgjande punkt for kva han meiner er viktige parameter for å vurdere tonalitet. «`Tertian`, `triadic`, `pitch or chord hierarchy`, `consonance` versus `dissonance`, `tonally guided form` – these terms all stand as qualifiers in any definition of tonality» (ibid: 121). Desse kategoriane står altså sterkt i arbeidet med å analysere harmonikk og tonalitet.

I Owen sine utgreiningar om harmonikken til Whitacre, ynskjer han å vise at Whitacre brukar treklanger med tillagte sekund basert på ein diatonisk tankegong. Akkordprogresjonane er ofte

tradisjonelle, og dei tillagte sekunda dannar ein fargerik «sound». Owen trekk fram at store komponistar frå det 20. hundreåret – mellom anna Bartok og Stravinskij – også hadde liknande tilnærmingar til tonalitet (Owen 2008: 2-5).<sup>15</sup> Owen refererer til musikkteoretikaren Todd Guy. I ei avhandling om komponisten Renè Clausen, nemnar Guy at bruken av altererte tonar som 7, 9, 11 og 13 er sentralt hos Clausen (ibid: 6-7). Han skriv at desse altererte tonane kan bli plassert fritt i akkorden. Guy meiner altså at dei altererte tonane kan bli plassert annleis enn i jazzharmonikk, der altererte tonar har meir bestemte voicingar.<sup>16</sup> Eg meiner det same gjeld for Whitacre.

Owen diskuterer omgrepet «added seconds» (ibid: 6-7). Persichetti kallar dette for «added-note chords». Han skriv: «An added-note chord is a basic harmonic formation whose textural quality has been modified by the imposition of tones not found in the original chord [...] They add spice and increase the harmonic density» (Persichetti op.cit.: 109-112). Dei tillagte tonane krydrar harmonikken, og kan altså bli plassert fritt i akkorden. Samstundes aukar dei den harmoniske tettleiken. Owen brukar Stefan Kostka si bok *Materials and Techniques of Twentieth-century Music* som støtte. Kostka presenterer omgrepet «secundal harmony», og Owen synest «harmonic second style» er ei passende skildring til å gjere greie for harmonikken. Med å vise til avhandlinga til Larson, finn Owen det rimeleg å påstå at fasinasjonen med «sound» og harmoniske akkordstrukturar er viktig for den kompositoriske stilen (Owen 2008: 8).

For å analysere harmonikken, tek Owen i bruk trinnanalyse. Han tek utgangspunkt i treklangane og skriv inn tilleggstonar i dei aktuelle stemmene. Dei tillagte sekunda blir rekna som etablerte konsonansar, skriv han (ibid: 9). Han meiner også at akkordar som består av to treklangar ikkje kan kallast polyakkordar med mindre dei skil seg frå kvarandre auditivt, noko som støttar opp under Persichetti sin definisjon av polyakkordar. Under fylgjer Owen si analyse av innleiinga til stykket *Lux Aurumque* (2000).

Døme 11: Owen sin analyse av innleiinga av Whitacre: *Lux Aurumque* (ibid: 14).

I dømet ser ein at Owen prøver å gjere greie for tilleggstonane i akkordane. Han skriv at tenorstemma syng nonetonen, som er riktig. Han nemner riktig nok ikkje at sopranstemma også har nonen samt at altstemma syng septimen.

<sup>15</sup> Komponistar som Aaron Copland, Frank Martin og Maurice Duruflé hadde også liknande tilnærmingar til tonalitet.

<sup>16</sup> Eg har valt å bruke ordet *voicing*, i mangel av eit skildrande ord på norsk.

Etter å ha gjennomgått akkordbruken frå fleire stykke av desse komponistane, finn Owen at eit gjennomsnitt på mellom 75-81% av akkordane inneheld tillagte tonar. I stykket *A boy and a girl* (2004) av Whitacre, er til dømes 78% av akkordane treklanger med tilleggstonar. Desse tonane blir brukt som forløysande element i samband med primære akkordar. Tilleggstonane bidrar også til framdrift i det statiske (ibid: 13). Owen lagar ein tabell som viser at dei fleste av Whitacre sine stykke passar inn i den treklangsbaserte stilen. Med det ser vi at denne stilen er nokså konsekvent, og at harmonikken står i fokus (ibid: 23-24). Owen viser til musikkforskar Mark Shapiro. I tidsskriftet «The Choral journal» presenterer Shapiro ein viktig kommentar vedrørande Whitacre sin kompositoriske stil:

A distinguishing characteristic of Whitacre's choral compositions is their frequent changes of color and texture *within the confines* [emphasis original] of a straightforwardly diatonic musical language, which is moreover texturally smooth and rhythmically uncomplicated (Shapiro, sitert i ibid: 25).

Owen støttar seg til teorien om ein avgrensa diatonisk plattform med ein ukomplisert rytmikk.

## Angelina Hall

Gjennom masteroppgåva *Added-tone sonorities in the choral music of Eric Whitacre*, skriv Angela Hall (2012) om Whitacre sin bruk av tillagte tonar i korverka hans. Hall brukar uttrykket *sonority* for å forklare prinsippet om ein samansetnad av tonar som kling samstundes (Hall 2012: 2).

Hall skriv at dei tillagte tonane skapar rørsle når det er statisk, som både Owen og Larson nemner. Som Owen, hevdar Hall at kring 75% av det totale talet akkordar inneheld tillagte tonar. Hall meiner tonespråket definerer Whitacre sin stil. «These added-note sonorities are what gives Whitacre's music its unique sound» (ibid: 5). Med oppgåva ynskjer Hall mellom anna å vise at Whitacre sin musikk har parallellar til Debussy. Ho brukar nemningar som *neo-impressionistic* og *quasi-diatonic* for å forklare dette (ibid: 10). Hall skriv at Whitacre avgrensar seg til å bruke to etterfylgjande halvtonar i ein akkord. Dette medfører også ein diatonisk og meir lyttarvenleg harmonikk. For å kunne oppklare usemje og misforståingar, tek ho opp forskjellig forskning som er gjort om relevant tematikk for oppgåva.

I Hall sine studiar av relevant teori knytt til Whitacre, kritiserer ho først Larson for hans unyanserte harmoniske analyser av Whitacre. Ho lagar også alternative tolkingar med utgangspunkt i trinnanalysane hans. Som Owen, legg Hall vekt på at dei harmoniske akkordstrukturane har større påverknad på lyttaropplevinga enn sjølve tettleiksvariasjonen. Hall meiner Larson tek feil i argumentasjonen om at Whitacre sin musikk manglar tydelege funksjonar. Utfordringa med analysane ligg heller i å finne andre måtar å analysere harmonikken på, skriv ho (ibid: 13-15).

Hall viser også til studiar som Mark Shapiro har gjort. Shapiro skriv at Whitacre sin musikk kan vere basert på treklanger i ein toneart, men at trinnanalyse kan verke mot sitt føremål. Hall meiner dette underbygger teorien om treklanger med tillagte verdier (ibid: 16). Vidare viser ho til musikkteoretikaren John Buyn sin analyse av harmonikken i *When David Heard*. Ho kritiserer

Buyn, då han tolkar clusterakkorden i stykket som ein polyakkord (sjå døme 1). Buyn analyserer ut frå eit grunntoneplan, men seier ikkje noko om tillagte tonar. Hall kritiserer også Buyn for å vere unøyaktig, til dømes fordi han ikkje seier noko om basstonen. Generelt ynskjer Hall å bruke uttrykket «added-tone», som integrerer den tillagte tonen, i staden for til dømes «sus 4», som berer med seg ein tradisjon om forløyasing (ibid: 17-18).

Om Owen si oppgåve, skriv Hall at ho undrar seg over kvifor han ikkje sett opp skjema for kva av dei tillagte akkordane som er stabile/ustabile. Ho set likevel pris på at han tek omsyn til topp og botn i akkorden. Hall foreslår at Owen burde ha merka kva akkordar som er tillagt, samt kva dei inneheld. I Owen sin analyse av *Lux Aurumque*, såg vi at han gjorde eit forsøk på å vise korleis tilleggstonane er integrert, men analysemetoden verkar noko unøyaktig (ibid: 19-22).

Hall tek opp ei anna avhandling frå 2008 av Shane Lynch, som også omhandlar tilhøvet mellom Whitacre, Clausen og Lauridsen. Lynch meiner amerikanarane, og særleg Whitacre, representerer ein ny kurs som han ynskjer å kalle *neo-impresjonisme*. Han brukar nemningar som 11, 13 og +4 (forstørra kvart) i ein durakkord til å skildre harmonikken. Hall er kritisk til denne tilnærminga, men er likevel positiv til omgrepet neo-impresjonisme (ibid: 23-25). Vidare ser ho på fleire teoretiske tilnærmingar til Whitacre og Debussy. Fleire meiner at Whitacre har likskapar til Debussy, både når det gjeld ein utvida diatonisk tankegang, rørsle i det statiske og bruk av parallellføringar.<sup>17</sup> Hall ynskjer å kunne kalle Whitacre sitt tonespråk for *kvasi-diatonisk*. Ho forklarar at lyttarar får eit inntrykk av eit modifisert tonalt uttrykk av treklangsbaserte akkordstrukturar med tillagte tonar (ibid: 28-30).

Vidare viser Hall til studiar av teoretikaren Richard Parncutt. Parncutt undersøker den psykoakustiske tilnærminga til grunntonen. Han skriv at dersom dissonerende tilleggstonar, rein eller forstørra kvart, liten sekst eller stor septim, blir plassert lågare i ein akkord enn slik det kling i overtoneregisteret, vil det bli oppfatta som meir dissonerende enn motsett. Vi kan lett oppfatte det slik at ein akkord har fleire grunntonar, trass i at det ikkje er slik (ibid: 36-39). Dette er også ein viktig respons til Larson si polyakkordiske analysetilnærming.

Hall innser at trinnanalyse ikkje er tilstrekkeleg for å analysere harmonikken til Whitacre. Ho ynskjer å ta i bruk ein eigenutvikla metode med utgangspunkt i set-teori. Med å vise til musikkteoretikaren Matthew Santa, sett Hall i gong med å lage sin eigen analysemåte som skal kunne passe med Whitacre sin harmonikk (ibid: 41). I set-teori tek ein utgangspunkt i halvtonar frå nedste tone og tek intervallhøvet mellom kvar halvtone oppover for å vise akkordstrukturen. Santa skriv at til dømes *Salmesymfonien* av Stravinskij inneheld strukturen 0135. Med utgangspunkt i at C tilsvarar 0, får ein då C(0), Db(1), Eb(3) og F(5) ettersom vi går ein halvtone om gongen. Hall ynskjer at analysemetoden skal vise til akkordstruktur, akkordtype og harmonisk retning (ibid: 42-44). I arbeidet med å synleggjere korleis metoden er utarbeida, finn Hall at fokuset på linjeføring og akkordlengde ikkje er relevant. Ho ynskjer å sjå nærmare på passasjar med harmonisk substans.

---

<sup>17</sup> I kapittel 3 kan du lese meir om høvet mellom Whitacre og Debussy.

Utgangspunktet ligg i dei andre tonane sin relasjon til basstonen (ibid: 49). Liten septim syner teiknet «t», i staden for 10, og stor septim syner teiknet «e», i staden for 11. Halvtonane går altså frå 0 til 11, og ikkje 1 til 12. For å illustrere modellen, legg Hall fram strukturen 6/07t/357. Talet 6 syner at det er seks tonar i akkorden. Skråstrekane markerer eit registerskifte til neste oktav. 07t (f-nøkkel) er altså i same oktav, medan 357 (g-nøkkel) er i neste oktav (ibid: 49-50).



Døme 12: Døme på ein set-teoretisk akkordstruktur frå Hall (ibid: 50).

Vidare går Hall i detalj på korleis ein kan strukturere ein dur- eller mollakkord. For å finne ut kva ein akkord inneheld, ser Hall på fleire høve. Ho ser på korleis grunntonen er inkludert; om dur eller moll er den privilegerte musikalske eininga; fullbyrdinga av den underliggande treklangen; strukturell signifikans til basstonen og korleis basstonen er rotfesta. Det viktigaste poenget er at tersen er viktigare enn kvinten for å bestemme ein akkord (ibid: 71).

For å vise eit døme på ein struktur, ynskjer eg igjen å sjå på clusteret i *When David Heard* (sjå døme 1). Det inneheld, med utgangspunkt i grunntonen D, fylgjande tonar: 0, 2, 3, 5, 7, 8 og t. Ein set-teoretisk akkordstruktur ville, med utgangspunkt i denne metoden, gitt den komplekse strukturen 18/702357/8t02357/8t023. Akkorden har 18 tonar og kvinten (7) er i basstemma. Frå grunntonen bygger det seg oppover tonane i D-mollskalaen over 2 oktavar og ein liten ters.

Hall utviklar ei eiga retning der ho kan legge fleire føringar for kva akkorden er, til dømes dur eller moll. Ho skil mellom stor «M» (Major) for dur, og liten «m» (minor), for moll. Talet tilleggstonar varierer mellom ein og fire før vi går over i clusterakkordikk. Ho undersøker kva som må til for at treklangen skal vere til stades, og finn naturleg nok at akkordar utan ters og kvint er mindre kredible å tolke som treklanger. Ein må difor bestemme desse akkordane ut i frå den tonale konteksten, skriv ho (ibid: 75-77). Fylgjande døme er teken frå Hall, der ho syner korleis ho går fram for å bestemme akkordane. Ho markerer skilnaden på dur og moll. Talet i parentes viser kva tillagt tone som fylgjer med akkordstrukturane. Den første akkorden er ein C-moll, den andre er ein Ab-dur, den tredje er ein C-dur og den fjerde er ein A-moll. Akkordane er i ulike omvendingar og har ulike tilleggstonar.



Døme 13: Døme på harmonisk analyse hos Hall (ibid: 84).

Her ser vi at teiknet inne i parentesen syner tilleggstone. Liten eller stor «m» viser tonekjønnet.

Hall går også gjennom kvar enkelt tilleggstone og kombinasjonar av tilleggstonar for å vise kva eigenskapar desse har i dur og moll. Ho gjev også ei god forklaring på skilnaden mellom dissonans og konsonans. Generelt vil tillagte tonar som dannar ein halvtone med ein av tonane i treklangen vere dissonerende, medan konsonans handlar om fråver av dissonans, skriv ho (ibid: 81). For å vise til den harmoniske retninga, brukar Hall trinnanalyse. Eg har teke med hennar analyse frå innleiinga til stykket *Sleep*. Dei små bokstavane indikerer mollakkordar og dei store indikerer durakkordar. Talet 0 gjev altså grunnstilling, 3 eller 4 gjev første omvending (dur eller moll), og 7 gjev andre omvending. Tilleggstonane kjem i parentes. Dersom basstone er 0 (grunntonen), blir den som regel sløyfa. Det er ei klar overvekt av treklanger i grunnstilling, men to av akkordane er utvida, den eine i første omvending.

Ab f c Bb g Ab c Bb(5)/4 Ab g f c Bb(5) Ab Bb Eb

IV V IV V I

Døme 14: Hall sin akkordiske analyse av innleiinga til stykket *Sleep* (ibid: 94).

Her blir altså både akkordtype, akkordstruktur og harmonisk retning teken omsyn til. Også med Whitacre får vi døme der harmonikken korkje er ein treklang eller ein dim, men ein annan type intervallkonstruksjon. Meir tradisjonell set-teori, slik eg presenterte tidlegare, kan avdekke meir komplekse harmoniske konstruksjonar. Hall skriv fylgjande om kva ho legg vekt på: «Whitacre's compositions, when viewed on a larger scale, may be seen as analogous to his added-tone sonorities; they may be understood as unconventional elaborations of a conventional tonality» (ibid: 91-92». Fokuset ligg altså på at dei tillagte tonane til dur- og mollakkordar er basert på ein konvensjonell tonalitet. Med det kan vi også forstå harmonikken med eit diatonisk utgangspunkt. Larson etterlyser nye måtar å analysere harmonikken til Whitacre på, og etter mitt syn klarar Hall sin metode dette.

Mitt inntrykk er at Hall sin analysemetode er den mest grundige for å analysere musikken til Whitacre. Metoden dannar utgangspunktet for mine eigne harmoniske analysar i dei neste kapitla. Eg har sjølv valt å vise kvart enkelt trinn i trinnanalysen, for så å la strukturen vise innhaldet i akkorden. Akkordbesifring, slik vi kjenner det i Noreg, viser grunntonen og tonekjønnet, til dømes «A» eller «Am». Akkorden Am(5)/7 gjev til dømes ein A-mollakkord med kvint i bass og ein tillagt kvart.



## Oppsummering

Vi har no sett på forskning som omhandlar komponisten Eric Whitacre. Felles for forskinga er at dei handlar om Eric Whitacre sin korproduksjon, men dei har forskjellig fokusområde.

Andrew Larson si avhandling fokuserer på tettleiksvariasjon, og korleis stemmeføring og harmonikk påverkar denne. Han hevdar at tettleiksvariasjon er det mest karakteristiske i Eric Whitacre sine korstykk. For å analysere harmonikken, tek Larson i bruk trinnanalyse, og undersøker tonal korrespondans og bruk av kadensar. Melodikken er ofte diatonisk, men kan vere vanskeleg å skilje ut i samband med kompakt harmonikk. Omgrep som plagalitet og treklangsbaserte strukturar med alterasjonar går igjen. Polyakkordikk, modale skifte og kompakte akkordstrukturar gjev Larson utfordringar. Han etterlyser nye analysemetodar som kan drøfte dette.

Kenneth Owen si masteroppgåve om Morten Lauridsen, Eric Whitacre og Renè Clausen, set fokus på stilistiske likskapar mellom komponistane. Owen finn at dei har likskapar gjennom eit fokus på vertikalitet. Harmonikken er diatonisk, med tillagte tonar frå andre trinn i skalaen enn treklangen, og Owen argumenterer mot polyakkordikk. Opp mot 80% av akkordane inneheld tillagte tonar. Han meiner at harmonikken er meir karakteristisk hos Whitacre enn det tettleiksvariasjonen er. Owen brukar trinnanalyse for å analysere harmonikken, men metoden gjev etter mitt syn eit litt unyansert bilete av harmonikken. Om rytmikken skriv Owen at komponistane i hovudsak brukar ein enkel rytmikk. Rytmisk aktive parti blir gjerne erstatta med ein lågare intensitet. Gjentakande rytmemønster kjem som eit resultat av ein minimalistisk påverknad, skriv han. Linjeføringa i musikken er underlagt det harmoniske.

Angelina Hall si oppgåve set fokus på vertikale klangstrukturar i korstykk til Whitacre. Ho viser til at om lag 75% av det vertikale innhaldet inneheld tillagte tonar. Hall legg også vekt på at harmonikken er det viktigaste i denne musikken. Ho legg fram relevant forskning for å kunne vise til styrkar og veikskapar i analysar av Whitacre, og kritiserer både Larson og Owen for å vere for unyanserte i deira harmoniske analysar. Hall viser også til forskning som relaterer seg til omgrepet neo-impresjonisme, og meiner Whitacre kan passe under ei slik skildring. Whitacre og Debussy sitt tonespråk er i fylgje Hall diatonisk, og ikkje alterert. Ho presenterer omgrepet kvasi-diatonisk, for å skildre eit tonalt, men modifisert tonespråk. Basert på set-teori, oppnår Hall ein analysemetode som syner akkordstruktur, akkordtype og harmonisk retning. Strukturane tek utgangspunkt i dur eller moll. Stor bokstav markerer dur og liten markerer moll. Når dette er integrert, kan vanlege akkordsymbol nyttast. Trinnanalyse syner den harmoniske retninga. I mine eigne analysar har eg, i staden for å skrive moll med små bokstavar og dur med store, valt å skrive det som i besifringsakkordar, der til dømes A-dur er «A» og A-moll er «Am».

## Kapittel 2:

### Eric Whitacre og Arvo Pärt

Som tidlegare nemnt, er Arvo Pärt ei av Whitacre sine inspirasjonskjelder. Forutanom Pärt fortel Whitacre at komponistar som Claude Debussy, Leonard Bernstein, Sergej Prokofiev og Claudio Monteverdi er viktige kjelder til inspirasjon (Larson 2004: x).

Før eg kjem til dei komparative analysane mellom Whitacre og Pärt, synest eg det er naudsynt å gje eit kort innblikk i Pärt si kunstnariske utvikling. Dette gjer eg for å kunne tolke Whitacre sitt tilhøve til Arvo Pärt meir heilskapleg, og for å gje eit bilete av kvar nokre av Whitacre sine kompositoriske strøymingar kjem frå. Pärt sine komposisjonar etter 1975 er dei mest aktuelle å samanlikne med Whitacre, men det er også viktig å forstå kva som skjedde fram mot dette.

#### **Romantisk/dynamisk minimalisme**

I kapittel 1 såg vi at Whitacre sjølv skildra sin eigen stil med orda *romantisk/dynamisk minimalisme*. Komposisjonane Arvo Pärt har skrive etter om lag 1975, blir av mange definert med ordet minimalisme. I det fylgjande ynskjer eg å gå inn i det teoretiske aspektet knytt til omgrepet romantisk/dynamisk minimalisme. Av denne skildringa ser ein altså at ordet *minimalisme* ser ut til å vere eit kjerneomgrep i Whitacre sitt kompositoriske kunstsyn. Vi veit ikkje kor gjennomtenkt denne utsegna er, men det dannar eit høgst interessant utgangspunkt for vidare undersøkingar. Først skal vi sjå på omgrepet romantikk.

I Gads musikkhistorie blir det samansette omgrepet romantikk delt inn i fleire omgrep. Det inneber tidleg-romantikk, nyromantikk, nasjonalromantikk, seinromantikk med meir. Dei forskjellige formene for romantikk i musikken utspeler i tidsrommet frå om lag 1814-1914. Ordet romantikk stammar frå orda «romansk» eller «roman», og legg forteljarstilen i dei eksotiske sydeuropeiske folkespråka til grunn. Her blir ein kjend med «[...] en fantastisk poetisk virkelighed, fuld av undere. Denne musik opfattes som et universelt, følelsesberiget sprog, der med Tiecks – og Hoffmanns – ord `vekker en uendelig længsel`» (Marschner 2007: 348-49). Marschner skriv at musikken gjennomgjekk ei immanent utvikling, særskilt når det gjeld det klanglege og det harmoniske (loc.cit.). I tillegg veit vi at musikken fekk ei borgarleg oppblomstring på denne tida.

Med utgangspunkt i det som omhandlar det poetiske og kjenslefulle språket, kan vi kanskje komme til ei nærmare erkjenning om kva Whitacre meiner med ordet romantisk. Den romantiske lengsla speglar eit kjensleformidlande språk som vi ser i fleire av korstykkene til Whitacre. For å nemne eit døme, er teksten til *Lux Aurumque* av ein slik karakter. Teksten «Light and Gold» vart omsett til latin av forfattaren E. E. Cummings, etter ynskje frå Whitacre. Kombinasjonen av dei

enkle dynamiske rørsle i musikken og dei poetiske vakre tekstane, gjev oss i sum eit bilete av kva som kan reknast som romantisk.

Ordet dynamikk veit vi handlar om noko som er i rørsle. I musikk er dynamikk kanskje først og fremst det som handlar om styrkegrader i volum. I Cappelens musikkleksikon står det at ordet dynamikk kjem av det greske ordet *dynamis*, som tyder kraft. Dynamikk blir vidare forklart som graderingar av lydstyrke, som omfattar høgt og lågt (forte og piano), samt suksessive forandringar av lydstyrke.<sup>18</sup> Sett i samanheng med musikken til Whitacre, kan ein få eit bilete av kva dette tyder. Musikken hans har ofte poetiske tekstar, kjenslene gjer språket rikare, og musikken har ei rørleg dynamisk kraft med ein naturleg spenning og avspenning.

Vidare i denne utgreiinga om musikalsk stil skal vi no rette fokus på omgrepet minimalisme knytt til Whitacre sin musikk. Innanfor denne retninga kjenner vi fleire amerikanske enn europeiske komponistar. Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young og John Adams er nokre av desse. I boka *The Musical Quarterly*, skriv Timothy A. Johnson (1994) mellom anna om kva slags forklaringar som ligg bak termen minimalisme. I kapittelet *Minimalism, aesthetic, style or technique*, innleiar han med fylgjande:

Minimalism in music has been defined as an aesthetic, a style, and a technique, each of which has been a suitable description of the term at certain points in the development of minimal music. However, two of these definitions of minimalism – aesthetic and style – no longer accurately represent the music that is often given that label (Johnson 1994: 742).

Tilhøvet mellom komponistane sine haldningar og vesen, er altså ikkje det same som stilen dei skriv i. Johnson prøver å gjere greie for at det er stilen og estetikken bak termen som mange av komponistane ikkje er einig i, og ikkje teknikkane. Han skriv at nokre komponistar, som Steve Reich og Philip Glass, tek avstand frå omgrepet minimalisme, medan til dømes John Adams tek det til seg.

Omgrepet minimalisme er først og fremst forbunde med ei amerikansk rørsle, som kom som ein reaksjon på serialismen. Gads musikkhistorie retter fokus på «den amerikanske minimalisme». Denne strategien, som deit blir kalt, «[...] har vist seg at have en kolossal gennemslagskraft, ikke mindst som middel til at nedbryte virkelige eller indbildte grænser mellem de forskellige musikalske kulturformer [...]» (Rasmussen 2007: 546). Vidare kjem det fram noko som kan utdjupe Johnson sitt poeng om at estetik og stil ikkje stemmer med den musikalske realiteten:

Men fremfor alt er den et *hybrid*-fenomen, - en forbløffende krydsning af (og til dels reaktion imod!) Cage's sanselige lydbevissthed og selvforglemmelse, serialismens intellektuelle systematik, populærmusikkens lette opfattelighed, tonalitet, konsonans, elektrisk-syntetiske klang etc., påvirkninger fra ikke-vestlige tankegang og efterhånden også vestlig musikktradisjon. Dette har gjort den næsten helt uafhængig af definerede, afgrænsede stiludtryk, den er egentlig blevet til 'metode', til 'holdning' mere enn stil (loc.sit.).

Av dette er det rimeleg å påstå at metode, haldning og teknikk går føre som meir sentrale element innanfor den minimalistiske tradisjonen enn estetik og stil. I tillegg blir minimalisme skildra som

---

18 (Cappelens seksbinds musikkleks. 1978: 316).

eit *hybrid-fenomen* med røter i så mange retningar – til og med populærmusikk – at han blir nærmast uavhengig av definerte stiluttrykk.

I boka «Arvo Pärt», skriv Paul Hillier (1997) om Arvo Pärt sin musikalske stil. Hillier presenterer Pärt grundig gjennom historiske og kulturelle framgangsmåtar. Om stilla i Arvo Pärt sin musikk, skriv Hillier fylgjande: «All music emerges from silence, to which sooner or later it must return. At its simplest we may conceive of music as the relationship between sound and the silence that surrounds them» (Hillier 1997: 1).<sup>19</sup> Stilla er altså eit viktig verkemiddel i musikken til Arvo Pärt. Før musikken oppstår eller når han har forvitra, er stilla kring oss.

Hillier tek opp omgrepet minimalisme med omsyn til Arvo Pärt, samstundes som han skriv om korleis hans kunstnariske reise har vore. Han tek også opp korleis Pärt let seg inspirere av middelalder- og renessansemusikk og komponistar som mellom anna Josquin des Prez og Johannes Ockeghem. «He has not sought to imitate the external appearance of chant or early music, but rather to incorporate its manner of operation (as an approach to sound, and as an expression of all-encompassing purpose), into his own» (Hillier 1997: 4-5). Pärt henta altså inspirasjon frå komponistar på denne tida, snarare enn å imitere dei. Som eit resultat av dette, kom han fram til noko eige. Denne estetikken gjenspeglar også det som er målet med denne oppgåva, altså å hente inspirasjon frå analysar av fleire komponistar, for så å kome fram til noko eige.

Hillier hevdar at Pärt si innmelding til den russisk-ortodokse kyrkja, gjev ei djupare forståing av kvifor han komponerer som han gjer. Pärt vart medlem av kyrkja i 1972. I motsetning til den vestlege kyrkja, gjekk ikkje den russisk-ortodokse kyrkja gjennom ein humanistisk reformasjon. Det har bidrege til sterke haldningar i høve til tid, tilvære og verning av verdier frå fortida. Denne strenge tradisjonen er ein viktig del av estetikken i Pärt sin musikk, skriv Hillier (ibid: 7-8).

I fylgje Hillier blir minimalisme sett på som ein del av ei bølge av reaksjonar på kompleksiteten i modernismen. Å finne tilbake til tonaliteten vart den mest vitale fellesnemnaren (ibid: 12). Hillier presenterer ei utgreiing, som sett fokus på at *lyden* er hovudsete for utviklinga. Han meiner fleire har blitt medviten om dette dei siste tiåra. Han skriv: «In my understanding, the term 'minimalism' is not limited to one specific kind of musical technique or one particular time, but refers instead to an ancient attitude towards sound which has resurfaced in recent decades» (ibid: 13). Han skriv også at det vart utvikla minimalisme med referanse til maleri og skulpturar på 1960-talet, der elementære, enkle og repetetive geometriske figurar vart brukt.

Hillier trekk fram ei leksikalsk skildring av ordet «minimal»: «Smallest, least. Extremely minute in size; of the nature of or constituting a minimum; of a minimum amount, quality, or degree; that is the least possible» (loc.cit.). Det er altså noko som er så lite som mogleg. Spørsmålet er om ein med utgangspunkt i dette kan seie at Arvo Pärt eller Whitacre sin musikk er slik. Den minimalistiske musikken frå USA vart opphavleg karakterisert med repetisjon av lyd-modular som

---

<sup>19</sup> Dette sitatet har vore ei viktig kjelde til inspirasjon gjennom arbeidet med messa.

går i eit konstant miljø av puls, rytmar og lik tonalitet (ibid: 15). Musikken til Steve Reich eller Philip Glass, syner dette. Repetisjon av metrum, temabruk er saman med ein stabil tonalitetskjenneleiko ein også finn mange døme på i Pärt sin musikk, men også til dels i Whitacre sine stykke.

Musikkforskarar har altså forskjellige synspunkt på kva som er sentralt med omgrepet minimalisme. Likevel er det rimeleg å seie at komponistar som blir forbunde med minimalisme innan musikken, har det til felles at dei brukar eit noko meir avgrensa rytmisk og tonalt materiale. Den leksikalske tydinga av minimalisme vil kanskje passe betre med musikk som ikkje har noko særleg utvikling. Dette kan ein høyre i musikken til komponistar som La Monte Young og Morton Feldman. Desse komponerer punktmusikk, med veldig små forandringar undervegs. Hillier kallar dette «[...] the 'point' aspect of minimalism» (ibid: 16).

Før vi går inn på komparative analyser mellom Pärt og Whitacre, skal vi kort sjå på Arvo Pärt sin kunstnariske utvikling.

### Arvo Pärt og utviklinga fram mot tintinnabuli-teknikken

Arvo Pärt (født 1935) vaks opp under fattige kår i Estland. Han starta å komponere i tidleg alder, og var med i fleire komponistkonkurransar i ungdomstida. Då han var om lag 18 år, byrja han på konservatoriet i Tallinn (ibid: 26-27). Her lærte han avant-garde, aleatoriske og serielle teknikkar, som kom til å påverke han i seinare tid. Strengte reglar for informasjonsføring i dåtidas Sovjetunionen gjorde at ein berre fekk tilgang til enkelte innspelningar av avant-garde komponistar som Anton Webern, Luigi Nono og Pierre Boulez. Dette forbodet blei først oppheva i 1958 (ibid: 31). Musikken som Pärt komponerte i perioden mellom 1952 til slutten av 60-åra, var prega av atonalitet, dodekafoni, serielle teknikkar og moderne instrumentasjon (ibid: 5). 1964 var eit produktivt år. Dette året komponerte han stykka *Diagrams*, *Musica Sillabica*, *Quintettino*, *Solfeggio* og *Collage sur B-A-C-H*. Sistnemnte verk henta inspirasjon frå J. S. Bach, og siterer – som Boulez og fleire andre har gjort – tonane Bb-A-C-H. Her kombinerer Pärt nye og gamle satsteknikkar og tonalitet i ein collage-stil.



Døme 15: Utsnitt frå Pärt: *Collage sur B-A-C-H* (ibid: 49-50).

Moderne harmonikk i form av cluster og dodekafoniske teknikkar i tillegg til varierende harmonisk tettleik og sterke dissonansar, blir fusjonert med sitat frå Bach sin *Engelsk Suite nr. 6*.

Samansveisinga vert synleg i ein interessant konflikt mellom det tonale og det atonale. Imitatorisk kontrapunkt er ein sentral teknikk i stykket (ibid: 50-51).

Eit anna verk som er verdt å nemne, er *Credo* (1968). Dette verket er basert på *Prelude i C-dur* frå *Wohltemperierte Klavier*, bind 1, av Bach. Bruk av tolvtoneteknikk blir nytta saman med

*aleatorikk*.<sup>20</sup> Her oppstår tolvtonecluster, og stilblanding er sentralt i verket. Stilblandinga forma collage-stilen, som Pärt jobba med på 60-talet. Ho har også innverknad på den seinare tintinnabuli-stilen. Om tolvtonerekka i verket, skriv Hillier fylgjande: «[...] the strenght of the work lies in the way tonality is negated, step by step, using its own most powerful element: the cycle of fifths» (ibid: 59). Ei tolvtonerekke basert på kvintsirkelen er altså utgangspunktet for verket. Rekka kan minne om Alban Berg si tolvtonerekke frå fiolinkonsert hans:



Døme 16: Tolvtonerekka i Pärt: *Credo* (ibid: 59).

Med denne rekka ser ein at Pärt allereie var nyfiken på korleis ein kunne integrere tonale høve i collage-stilen. Pärt kombinerer dissonerande og konsonerande harmonikk, og sambandet mellom moderne og tradisjonell instrumentasjon. Hillier skildrar det slik:

[...] he unfolds from tonality's most fundamental intervallic relationships (a perfect fifth and a perfect fourth) a statement that is openly 'contemporary', with its use of 12-note and even aleatoric techniques, but is still able to return to C-major as the most natural thing in the world (ibid: 63).

*Credo* var på mange måtar med å lage eit vegskilje for Pärt, og han skreiv lite musikk i åra som fylgde. Han mista regelrett trua på sin eigen musikalske stil, og ville søke nye vegar i von om å skape noko nytt. Hillier viser til eit intervju Pärt gjorde med estisk radio: «Finding a solution is a long process and requires intense concentration; but wisdom resides in reduction» (Pärt, sitert i Hillier 1996: 65). I denne perioden (1968-75) vart Pärt overveldande interessert i tidleg-musikk.<sup>21</sup> Han studerte mellom anna komponistar som Guillaume De Machaut og Notre Dame-stilen, Josquin de Prez og Pierluigi Palestrina. Han studerte også tostemmig kontrapunkt og monodi. Etter kvart kom han til å bryte ned den serialistiske stilen, og oppdaga verdien av stilla i musikken.

Minimalismen i musikken kom mellom anna som ein reaksjon på serialismen. I mange år hadde Pärt jobba med serialisme som ein framgangsmåte i verka. Han jobba med collage-stilen, som tok utgangspunkt i å fusjonere det nye med det gamle. Sitat frå Bach i *Collage sur Bach* og *Credo* syner at han var interessert i musikk frå eldre epokar. Han gjekk grundig inn i studiane av tidleg-musikk. På andre sida kom Pärt ut med ein heilt ny og eigenutvikla komposisjonsstil, og musikken fekk ein ny karakter. Tintinnabuli-teknikken skulle vise seg å representere ein ny æra i musikken hans.

I ei masteroppgåve frå USA, skriv Oranit Kongwattananon (2012) om Arvo Pärt og bruken av tintinnabuli-teknikken. Han tek også opp korleis oppdaginga av stilla kom til å få stor verdi. Kongwattananon vidareformidlar kva tankar Pärt hadde om dette: «Pärt explains that through silence, the composer can contemplate whether or not he has anything important to write; therefore,

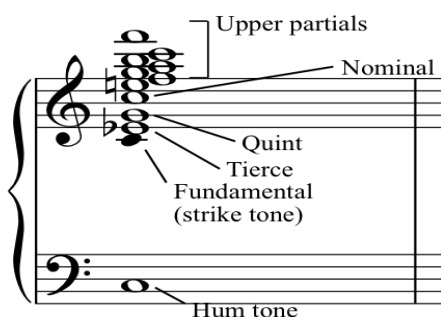
<sup>20</sup> I kapittel 3 kan du lese meir om aleatorikk under overskrifta «Whitacre og Nystedt».

<sup>21</sup> Med omgrepet tidleg-musikk siktar eg i denne oppgåva hovudsakleg til middelalder- og renessansemusikk.

only meaningful ideas will appear in the work. Pärt emerged from his self-imposed silence with a new musical style, which he called tintinnabuli» (Kongwattananon 2012: 6). Vi ser altså at stilla er eit viktig omgrep i den nye estetikken. Det minnst det som har vore, og førebur det som kjem.

Tintinnabuli kjem av det latinske ordet *tintinnabulum*, som tyder «små klokker».

Lyden av kyrkjeklokker er viktig i Pärt sin musikk. Kongwattananon legg fram at klokker har vore ein viktig del av vår kultur heilt tilbake til steinalderen (ibid: 15). Han trekk også fram at det, i tillegg til Pärt, fins fleire russiske komponistar som har vore inspirert av overtonerekkja til desse metalliske klokkene. Kongwattananon skriv at overtonerekkja til klokkene kan variere, avhengig av form og anslagstone. Finstemte klokker har oftast fylgjande overtonerekke:

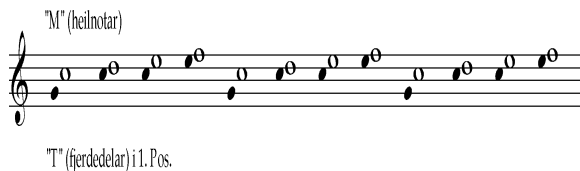


Døme 17: Overtonerekka til ei finstemt kyrkjeklokke (loc.cit.).

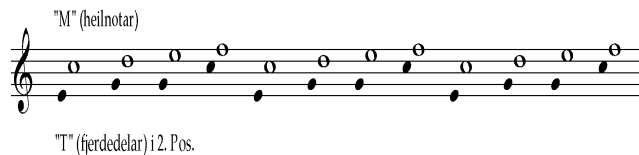
Her ser ein at anslagstonen har ein underklang ein oktav under, medan molltersen og kvinten kjem i same oktav. Oppbygginga er nokså annleis enn det vi kjenner frå naturtonerekka.

Tintinnabuli-teknikken oppstår i sambandet mellom M (melodi) og T (tintinnabuli). M-stemma rører seg fritt i ein diatonisk skala, medan T-stemma rører seg utelukkande på akkordtonane til hovudtonearten. Harmoniane dannar ei likeverdig framstilling av to stemmer, som blir forklart med det matematiske sambandet  $1+1=1$  (ibid: 8). Hillier skriv at det handlar om å fusjonere dualisme om til einskap (Hillier op.cit: 74-75). T-stemma blir organisert forskjellig. Ho er anten superior (over), inferior (under), alternating (alternerande) eller enclosed (kringliggande). Dersom ho ligg på nærmaste moglege akkordtone frå melodien gjev det første posisjon, nest nærmast gjev andre posisjon og den tredje nærmaste akkordtonen gjev tredje posisjon. Sistnemnte er eit sjeldan fenomen, då den oftast ikkje får ein god samklang med M-stemma. Den alternerande varianten kjem når M-stemma rører seg vekselvis over og under T-stemma. Teknikken der T-stemma ligg både over og under M-stemma, gjev den kringliggande varianten, som ein kan høyre i *Stabat Mater* (1985) (Kongwattananon op.cit.: 56-57).

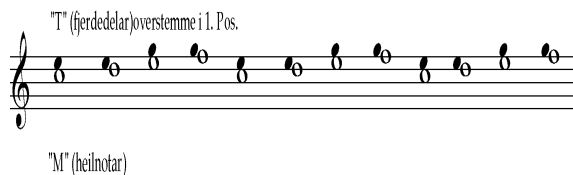
Det fylgjande er eit praktisk døme, der T- og M-stemmene blir presentert i dei forskjellige posisjonane og variantane eg har vore inne på. Tonearten er C-dur. Pärt brukar nesten utelukkande første og andre posisjon, men eg har også teke med eit døme der overstemma ligg i tredje posisjon. Notedøma er mine eigne, men tek utgangspunkt i Kongwattananon sine forklaringar.



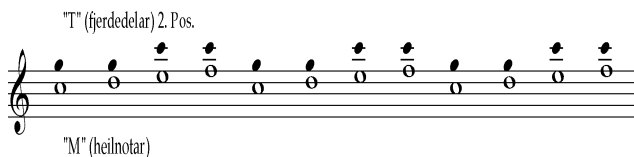
Døme 18: Understemme i 1. Pos.<sup>22</sup>



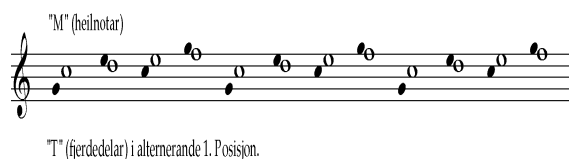
Døme 19: Understemme i 2. Pos.



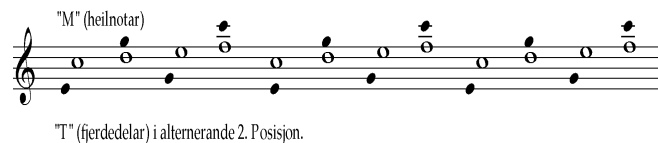
Døme 20: Overstemme i 1. Pos.



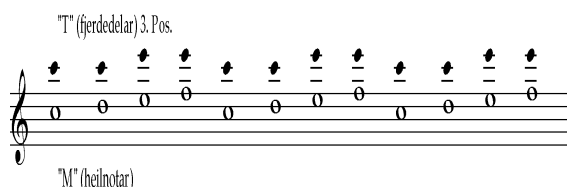
Døme 21: Overstemme i 2. Pos.



Døme 22: Alternerande i 1. Pos.<sup>23</sup>



Døme 23: Alternerande i 2. Pos.



Døme 24: Overstemme i 3. Pos.



Døme 25: Kringliggende (over og under i 1. Pos).<sup>24</sup>

Eit anna viktig aspekt når det gjeld utforminga av dei musikalske linjene i musikken til Pärt, er korleis dei melodiske rørsleane går føre seg. Kongwattananon viser til Hillier sin måte å framstille dette på, og legg fram fire ulike modi med rørsler til eller frå ein treklangstone. Det første moduset går opp frå treklangstone, det andre går ned frå treklangstone, det tredje går ned til treklangstone, medan det fjerde går opp til treklangstone (ibid: 13).<sup>25</sup>



Døme 26: Framstilling av dei fire M-modiane (loc.sit.).

Kongwattananon ynskjer å vise at desse modiane rører seg på ein særskilt måte. Modus 1 rører seg saman med modus 2. Modus 3 rører seg saman med modus 4. Han brukar ordet *stanza* for å forklare dei ulike versa i stykket. Dersom ein har tre frasar, kan til dømes modus 1 og 2 vere ein frase, og

<sup>22</sup> Denne teknikken kan du til dømes sjå i *Kyrie*-satsen, t. 18-24 og i *Sanctus*-satsen, t. 63-75. Teknikken er ein viktig del av det tematiske grunnlaget i messa.

<sup>23</sup> Denne teknikken kan du sjå i *Kyrie*-satsen, t. 35-43.

<sup>24</sup> Påverknad til denne teknikken kan du, trass i kromatikk, sjå i *Kyrie*-satsen, i overgangen mellom t. 38-39; i *Sanctus*-satsen i overgangen mellom t. 94 og 95 og i *Agnus Dei*-satsen i overgangen mellom t. 35-36 i koret.

<sup>25</sup> Variantar av påverknad til desse modene kan ein sjå i *Agnus Dei*-satsen, til dømes i t. 56-57 (modus 1 og 3); i *Sanctus*-satsen t. 70-71 (modus 3) og t. 94 (modus 4). Motrørsle har dessutan vore eit viktig verkemiddel.



modus 3 og 4 kan vere ein frase eller motsett (ibid: 69-71).<sup>26</sup>

I det fylgjande skal vi sjå nærmare på korleis tintinnabuli-teknikken og modiane er brukt i musikken hans. Hall sitt analysesystem syner harmonikken. Her ser vi eit utsnitt frå første satsen i stykket *Seven Magnificat Antiphons* (1988):

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "in und ord - nest all - es in kraft und mil - de ord - nest du all - es in kraft und mil - de ord - nest du all - es in und ord - nest all - es". Above the staves, the numbers 1, 3, 1, 3 are written, indicating the mode for each voice part. Below the staves, the harmonic analysis is given: A, A/4, A/7, D(2), A/4, A(2,5)/7, A/7, A/4, D(2)/2, A/7. Below that, the Roman numerals I, IV, I, IV, I are written.

Døme 27: Utdrag frå Pärt: *O Weisheit*, sats I i *Seven Magnificat Antiphons*, t. 21-27.

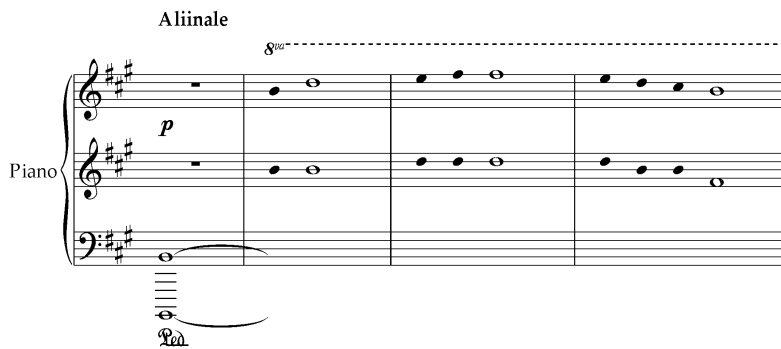
I dette stykket ser vi korleis stemmene verkar i par med kvarandre. Bass- og sopranstemma danner bakgrunnen, medan tenor- og altstemma danner forgrunnen. Tenorstemma har tonar som avviker frå akkordtonane i A-dur. Dermed danner ho M-stemma. Tenorstemma syng i modus 3 og 4, og alten syng i modus 4. Bass-, alt- og sopranstemma syng treklangstonane A, C# og E, og danner T-stemmene. Vi får innslag av D-dur og H-moll, medan T-stemmene stabiliserer A-durtonaliteten. Dersom ein ser tilbake på overtonerekka til den finstemte kyrkjeklokka (sjå døme 17), ser ein at den øvste oktaven danner treklangsstrukturane C- og F-dur. I dette utsnittet får ein noko liknande, der tenorstemmene danner D-dur mot hovudtonearten A-dur. Tenorstemmene alternerer med 2. altstemma. Dei alternerer alltid i 1. posisjon. Tenor 2 danner parallelle terspar med tenor 1, og saman utgjer dei «M1» og «M2». 1. tenor- er alternerande med 2. altstemma, og 2. tenor- er i første posisjon til 2. altstemma. Resten av satsen fylgjer dei same verkemidla. Det fylgjande dømet syner parfordelinga mellom tenor- og altstemmene.

The image shows a musical score for two voices: Tenor (T) and Alto (A). The lyrics are: "Sim...". The harmonic analysis is given: A, A/4, A/7, D(2), A/4, A(2,5)/7, A/7, A/4, D(2)/2, A/7. Below that, the Roman numerals I, IV, I, IV, I are written.

Døme 28: Døme på den alternerande fordelinga mellom tenor og alt i Pärt: *O Weisheit*.

Pianostykket *Aliinale (Für Alina)* (1976) er eit av Pärt sine mest kjende verk. Her rører T-stemma seg som ei understemme i første posisjon med M-stemma.

<sup>26</sup> Modusutforminga er særskilt tydeleg i stykket *Stabat Mater Dolorosa*, 2. vers. Her syng contraalt-solisten på dei ulike modiane med utgangspunkt i tonen A1 frå og med teksten «cujus animam gementen».



Døme 29: Utdrag frå Pärt: *Aliinale/Für Alina*, t. 1-4 (Hillier 1996: 88).

Dette stykket definerer starten på tintinnabuli-stilen. Pärt legg opp til ein fri rytmikk, slik vi ser i mange gregorianske notebilete. I stykket *Missa syllabica* (1977/1996) er derimot den alternerande teknikken det berande tekniske elementet.<sup>27</sup>

Døme 30: Utsnitt frå Pärt: Innleiinga av *Missa syllabica*, *Kyrie*.

Vi ser altså korleis Pärt jobbar med to stemmer for å skape eit einskapleg og monodisk uttrykk. Tenorstemma danner M-stemma, medan orgel/altstemma danner T-stemma, som heile tida ligg i 1. posisjon, og veksler mellom å vere over og under tenorstemma.

I det fylgjande skal eg forsøke å gje eit bilete av korleis Pärt sin musikk vert reflektert i musikken til Whitacre. Ordet minimalisme kjem som nemnt tydeleg fram i Whitacre sin eigen stilframstilling. Dette kan vere bestemt av satsteknikkar, men underbygger også stilistiske føringar. I samband med Pärt, viser Kongwattananon til eit intervju som er gjort med Arvo Pärt. Kongwattananon gjenfortel korleis Pärt har uttalt seg om omgrepet minimalisme. «[...] nevertheless, when interviewed about the subject, Pärt showed no interest to whether or not his music was categorized as minimal» (Kongwattananon 2012: 38). Pärt er altså ikkje interessert i omgrepet minimalisme i samband med sin eigen komposisjonsstil. Vi skal, uavhengig av dette, undersøkje materialet vidare ut frå dei premissa som allereie er lagt til grunn for dette omgrepet. Eg har funne det mest høveleg å gå gjennom ein og ein teknikk ved bruk av komparative analyser. Som ein gjennomgangsfaktor i desse punkta har eg også, i dei fleste høve, valt å ta med harmoniske analysar, sjølv om andre satstekniske verkemiddel blir diskutert.

<sup>27</sup> Stykket har undertittelen «Für vier stimmen oder gemischten chor und orgel» (Pärt 1977/1996: partitur).

## Komparative analysar – Harmonikk; linearitet vs. vertikalitet

Byrjinga av *Magnificat* (1989), gjev moglegheit til å gå nærmare inn på harmonikken til Pärt.

Stykket har ikkje taktart, og Pärt brukar stipla linjer for å separere kvart ord. Her er eit døme frå andre halvdel av vers 1:

5 4 6 4

T Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us,

B Fm Fm Fm/t Fm/7 Fm Ab/e Fm/t Fm

9 1 5 6 10

in De - o sa - lu - ta - ri - me - o

Ab/e Fm/t Db Fm/7 Fm Fm/2

Døme 31: Utsnitt frå Pärt: *Magnificat*, andre halvdel av vers 1.

I dette trestemmige mannskorutsnittet ser ein eit overtal av treklanger, primært F-moll. Bassen har M-stemma, og T-stemmene rører seg i tenoren. Stemmene rører seg stort sett med likebevegelse, og M-stemma dannar ei understemme i 1. posisjon til nærmaste akkordtone. Medan tenorstemma dannar treklangstonar, dannar basstemma diatonisk dissonerande tonar til dei andre trinna i skalaen.<sup>28</sup> Ei slik toneorganisering resulterer i praksis i ei form for lineær «added-note chords», der M-stemmene skapar dei tillagte tonane. M-stemma produserer altså dei tillagte tonane, medan T-stemma manifesterer F-molltonearten. Pärt gjer ikkje alltid greie for korleis den dynamiske utforminga skal vere. Dersom det ikkje står angitt noko, kan ein rekne med at det er nokså svakt.

*When David Heard* av Whitacre, kan reknast for å vere eit sakralt verk. Teksten er henta frå bibelforteljinga om Kong David, som ufrivillig mista sonen Absalom, drepent av farens soldatar etter eit opprør mot faren. I byrjinga ser vi eit døme på ein resitativisk notasjon.<sup>29</sup> Teksten «When David Heard» og «up into his chamber over the» kan altså bli framstilt i eit roleg resitativisk tempo.

Lento, recitativo

S When David heard that Ab - sa lom was slain he went up into his to his chamber over the

A When David heard that Ab - sa lom was slain he went up into his to his chamber over the

T When David heard that Ab - sa lom was slain he went up into his to his chamber over the

B When David heard that Ab - sa lom was slain he went up into his to his chamber over the

Am I Em(8)/3 V° Em/3 F(2,e) VI

Døme 32: Utsnitt frå innleiinga til Whitacre: *When David Heard*.

<sup>28</sup> Eg har, som Hall, valt å tolke det slik at grunntone og ters er det som utgjer berebjelkene i akkordikken og at kvinten ikkje er naudsynt for å gje ei forståing av dette.

<sup>29</sup> Døme på resitativisk notasjon, riktig nok utskriven, finst mellom anna i *Agnus Dei*-satsen, t. 50-58 og i *Sanctus*-satsen, t. 35-39.

Teksturen i utsnittet har ein tydeleg vertikal tilnærming. Harmonikken gjev eit uttrykk for sorga David bærte med seg etter tapet av sonen. Strukturen Em(8)/3, gjev ein molldominant når namnet Absalom blir deklamert. Ingen av stemmene har melodi. Mitt inntrykk er at Whitacre gjev akkordane ei stemning – til dømes gjennom Absalom-akkorden – som reflekterer kjenslene i musikken. Det homofone uttrykket forsterkar det tekstlege innhaldet, men det vertikale innhaldet står i fokus. Sjølv om Whitacre har eit vertikalt fokus, og Pärt eit horisontalt, blir harmonikken i nokon grad det same gjennom bruken av tillagte tonar. Dei frittstrøymande linjene gjev koret ein rytmisk fridom til å nærmast bere rytmikken åleine.

I boka om Pärt tek Hillier opp korleis resitativiske verkemiddel kjem fram i musikken til Pärt: «The idea of recitation and patterns of alternation play a very important role in tintinnabuli music, and are deeply embedded both in the construction of the works and in the resulting sound» (Hillier 1996: 80-81). Eit seinare utsnitt frå *Magnificat*, syner at Pärt også varierer rytmikken med bruk av komplimentærrytmikk. Sopranstemmene danner T-stemmene, medan altstemma danner M-stemma. Pärt legg inn pausar i sopranstemmene, og lar dei kommentere melodistemma:

S I, II

di - sper - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i,

A

di-sper - sit su-per - bos men - te cor - dis su - i,

Fm Fm/2 Fm Fm/3 Fm/t Db Fm Fm/2 Fm/t Fm Fm Ab/e

I VI I III

Døme 33: Utsnitt frå sopran- og altstemma i Pärt: *Magnificat*, vers 8.

Det er interessant å merke seg kor rikt dette stykket høyrer ut, trass i at Pärt ofte sparar tutti-passasjane til høgdepunkta. T-stemmene ligg i sopranen og stabiliserer F-molltonaliteten, medan altstemma rører seg i 1. posisjon til 2. sopranstemma. Vi får fleire tilfelle av dissonansar, til dømes i den siste akkorden, der altstemma syng tonen G. Ein ser altså Pärt tillet seg å bruke litt komplimentærrytmikk innanfor tintinnabuli-stilen. Korkje Hillier eller Kongwattananon tek opp korleis polyrytmikk spelar inn i stilen. Ein kan likevel påstå at den homofone teksturen er mest vanleg, mykje på grunn av den matematiske nemninga om einskap, som blei lagt fram tidlegare.

Tidlegare i kapittelet forklarte eg kort korleis Pärt kom fram til tintinnabuli-teknikken. M-stemma danner det tonale avviket frå treklangsbyrtingane i T-stemma. Det er altså rimeleg å påstå at Pärt tek utgangspunkt i ei lineær framstilling av harmonikken. Whitacre har også skrive lineære parti i sin kormusikk. Frå takt 26 i *When David Heard*, ser vi eit døme på dette. Her danner bass- og tenorstemma tostemmig kontrapunkt med kvarandre. Det heile føregår polyrytmisk, og kan minne om tintinnabuli-teknikken til Pärt. Basstemma har treklangsbyrtingar i hovudtonearten D-moll, og tenorstemma har rørsler på ulike skalatrinn i tonearten:

Døme 34: Utsnitt frå Whitacre: *When David Heard*, t. 26-29.

Dette dømet har ein tekstur og eit tonespråk som minnar om tintinnabuli-teknikken. Basstemma kunne ha danna ei T-stemme, og tenorstemma ei M-stemme. Om Whitacre har studert denne teknikken, finst det inga kjelder til. Likevel er det rimeleg å tru at han tok inspirasjon frå Pärt i utarbeidinga av desse horisontale kontrapunktiske linjene. Dømet frå *Magnificat* kan ikkje kallast polyfont, slik som dømet frå *When David Heard* er. Utsnittet frå Whitacre kan vere ei form for vidareutvikling av Pärt i høve til den rytmiske utforminga.

I satsen *O Schlüssel Davids* frå Pärt sitt stykke *Seven Magnificat Antiphons* (1988/1991), ser vi ein parbruk av melodi- og tintinnabuli-stemma. Vi får to par med T-stemmer og to par med M-stemmer.<sup>30</sup> M-stemmene er S1, A2, T1 og B2, medan dei andre (S2, A1, T2 og B1) danner T-stemmene. Tonearten er A-moll og teksturen er antifonal. M-stemmene danner dei tillagte tonane i satsen. Det er verdt å merke seg korleis Pärt gradvis flyttar harmonikken nedover i registeret. Dette held fram til satsen er over.

Døme 35: Utsnitt frå Arvo Pärt: *O Schlüssel Davids*, t. 34-40.

I stykket *The Chelsea Carol* (2012), nyttar Whitacre orgelakkompagnement for å forsterke klangbiletet og doble korstemmene. I byrjinga og slutten av stykket kan ein spore ein tydeleg gregorianskinspirert melodikk i damestemmene over eit orgelpunkt i basstemmene. Etter kvart får orgelet ei meir definert rolle. Den komplimenterer forgrunnen der koret har ein statisk rytmikk i ein

<sup>30</sup> Den antifonale satsteknikken er eit viktig verkemiddel gjennom *Missa Brevis*. Den er til dømes tydeleg i *Kyrie*-satsen t. 18-25 eller i *Agnus Dei*-satsen, t. 50-62. I *Sanctus*-satsen får ein i taktane 120-133 ein antifonal tintinnabuli-teknikk som går i kanon mellom S1, A2, T1, B2 og S2, A1, T2 og B1.

tydeleg A-molltonalitet. Whitacre brukar tonen F for å skape dissonans til treklangstonane. Tonen kan samanliknast med ei M-stemme. Eg oppfattar harmonikken meir som eit resultat av tillagte tonar, med mogleg inspirasjon frå tintinnabuli-stilen. Teksturen i koret er antifonal. Orgelet gjer at den enkle teksturen blir rikare. Skilnaden kan ligge i at Whitacre i dette tilfellet strekk frasane lengre ut i tid, som kan ha noko med den romantiske påverknaden å gjere.

61 **Maestoso** (♩ = ca. 54)

Am	Am	Hm/t	Am	Am(8)	Am	Am(8)	Am	Am	Hm/t	Am	Em/5
I	I	II	I								V

Døme 36: Utsnitt frå Whitacre: *The Chelsea Carol*, t. 61-66.

Både dette utsnittet, samt utsnittet frå *O Schlüssel Davids*, er *pan-diatonisk*. Persichetti forklarar dette omgrepet:

Pandiatonic writing is a specific kind of static harmony in which an entire scale is used to form the members of an implied secundal, static chord. The vertical structures are combinations of any number of tones from the prevailing scale, placed in various spacings (Persichetti 1961: 223).

Pan-diatonikk dreiar seg altså om at harmonikken krinsar rundt eit bestemt skalamateriale.

## Tekstleg innhald

Store delar av Arvo Pärt sin korproduksjon er sakral musikk. Han skreiv fleire kjente korverk på 60- og 70-talet. Siste halvdel av 80-talet og fram mot slutten av 90-talet var også ein produktiv periode i høve til korverk. Dei aller fleste av verka er bibelforteljingar eller messetekstar. Det finst unntak, til dømes *Solfeggio*. Dette verket baserer seg på ein metode og teknikk, som er berekna for bruk i skuleverket for å undervise i tonehøgder og bladlesing. Eric Whitacre sin kormusikk kan ikkje bli karakterisert som sakral. Han brukar riktig nok sakrale tekster i nokre av korstykkene sine. Stykkene *When David Heard* og *Alleluja* (2011) er to av desse. *Alleluja* er eigentleg ei omskriving av stykket *October*, som opphavleg er skriven for korps. Tekstane hans er for det meste henta frå amerikanske poetar – Charles Anthony Silvestri og Edward E. Cummings er to av desse.

## Rytmiikk og metrum

Rytmiikken fylgjer tekstdeklamasjonen, og innhaldet i teksten formar atmosfæren i musikken.

Rytmiikken til Pärt er, som vi har vore inne på, ofte resitativisk. Ein kan høyre for seg at teksten blir deklamert slik som i ein gregoriansk framstilling. Både Pärt og Whitacre har ei god kjensle for korleis rytmiikken skal bli framstilt på ein leseleg måte. Ei viktig skilnad i utforminga av taktartar er at Pärt ofte legg det opp etter tekstsetninga eller etter ord. I stykket *The Woman With the Alabaster Box* (1997), sett Pärt ei heil setning inn i kvar takt, og skriv kor mange slag takta har med eit tal. Viktige ord får lengre noteverdier enn mindre viktige ord. Legg også merke til korleis tenor- og altstemma har liggetonar, medan bass- og sopranstemma har kontrarørsler med kvarandre.

43 19

S Where so ev - er this gos - pel shall be prea - ched

A Where so ev - er this gos - pel shall be prea - ched

T Where so ev - er this gos - pel shall be prea - ched

B Where so ev - er this gos - pel shall be prea - ched

Dm(5)/7 Gm(2,9)/3 Dm(5)/e A(1)/5 Em(5,t)/5 Dm(5)/7 Gm(2,6,9)/3 A(5,t) Gm(2)/2 A(5,t) Gm(2)/3

Gm V° I V° (II) VI° V° I (II) I (II) I

Døme 37: Utdrag frå Pärt: *The Woman With the Alabaster Box*, t. 43.<sup>31</sup>

Setninga sitt betoningsmønster dannar grunnlaget for korleis taktarten blir. Ein kan med stort sannsyn sjå føre seg at Pärt sett på taktstrekar til slutt. Pärt skriv altså ikkje taktstrekar slik vi er vand med å lese dei. Det kan vere delte meiningar om dette er meir leseleg for songarar eller dirigentar, men i dei fleste tilfelle ligg det ein nokså enkel rytmiikk til grunn. Pärt har heller ikkje for vane å angi karakter eller temposkildringar.

Mange av Whitacre sine stykke har ein roleg primærrytme, men det finst unntak. Teksten til stykket *With a Lily in Your Hand*, tek utgangspunkt i høvet mellom eld og vatn. Rytmiikken er nokså aktiv i den flamenco-inspirerte A-delen av stykket, der tematikken krinsar rundt eldtemaet.

Tonearten er ein frygisk F#-dur, altså ein dur med lågt andre trinn. Whitacre brukar lause forteikn over ein F#-moll, for så å notere det som dur.

31 Fleire av akkordane i dette utsnittet har fleire moglege løysingar. Eg tolkar akkorden på stavinga «pel» som ein polyakkord (Gm og A). Det lineære høvet gjer også at nokre av akkordane blir vanskelegare å hanskast med.

[illegible]

Tonale utsving, slik som H-mollakkorden, skuldast at Whitacre ofte har utsving til andre toneartar. Denne typen verkemiddel ser ein sjeldnare i musikken til Arvo Pärt, som oftast har ein diatonisk skala som utgangspunkt for stykka, sjølv om fritonale utsving også kan førekomme, slik vi såg i *The Woman With the Alabaster Box*. Whitacre tyr til flamenco-inspirert rytmikk og harmonikk for å tydeleggjere det tekstlege innhaldet om eld. Dette legg også ei viss populærmusikalsk føring på kunstmusikken. Artikulasjonen er også grundig angitt, noko Pärt legg mindre føringar for i sine komposisjonar.

# Orgelpunkt



stabile innlednings- og avslutningspunktene i et musikalsk avsnitt [...]».<sup>32</sup> Av desse kjeldene ser ein at orgelpunkt er ein uthaldt tone med som rører seg med harmonisk fridom, ofte i dissonerende intervall til orgelpunktet. Hillier skriv at droner vart brukt fritt av alle som skreiv monodisk i middelalderen (Hillier 1996: 84). Dei fylgjande utsnitt skal vise til korleis Whitacre og Pärt nyttar denne teknikken.

I *The Woman With The Alabaster Box* får vi ein interessant bruk av orgelpunkt, sett frå ein tekstorell synsvinkel. Sopran 1 dannar orgelpunktet på ein tostroken C, som er kvarten i tonearten G-moll. Sopran 2 overtek orgelpunktet, og innsatsen kjem før sopran 1 blir teken ut. Dermed overlappar dei kvarandre. Vi får også interessante forandringar sett ut frå eit tettleiksperspektiv. Det endrar seg frå tettleik 3 til 1, for så å gå mot tettleik 4, og så tilbake til 3. Tettleiksforandring med utgangspunkt i orgelpunkt blir ikkje teken opp av Larson, trass i at det er eit viktig punkt.

20 10 mp pur oint mf to what pur - pose is this waste? for this oint - ment might have been sold for much, 3 8 6

Døme 39: Utsnitt frå Pärt: *The Woman With The Alabaster Box*, t. 20-23.

Pärt skiftar orgelpunkttone frå sopran 1, som har kvarten, til sopran 2, som har grunntonen. Når herrestemmene har pause og sopranstemma heng over, skapar Pärt ein interessant forgunnstekstur.

I verket *Sleep* viser Whitacre ein liknande bruk av orgelpunkt-teknikken. Det fylgjande dømet er eit utsnitt, der basstemma overlappar orgelpunktet på ein einstroken C frå alt- og sopranstemma. Whitacre legg også inn pausar i dei andre stemmene, slik at tettleiken forandrar seg. Vi får 4 i tettleik heilt fram til alle stemmene syng unisont på ein einstroken C, som er grunntonen. Deretter går tettleiken opp til 5, før Whitacre bryt den ned til at orgelpunktet kjem inn åleine, og dannar tettleik 1. Utsnittet syner at Whitacre både tek i bruk orgelpunkt som teknikk, samstundes som han skapar variasjon i tettleik. Når korkje sopran-, alt- eller tenorstemma syng i takt 29, får vi også ein interessant etterklangsverknad.<sup>33</sup> Teksten «there are noises» dannar forgrunnen. Basstemma får ein forgrunnsfunksjon då ho syng åleine i takta etter.

32 (Cappelens seksbinds musikkleks. 1980: 274).

33 Orgelpunkt med etterklang – og etterklang for øvrig – har vore ein framtrødande motivisk teknikk i arbeidet med messa. Dette ser ein mellom anna i *Kyrie*-satsen t. 33-34 og i *Sanctus*-satsen t. 64-67.

26 *P* *PP* *transparente* *mp* *mp*

S lead. If there are noi-ses in the night,

A lead. If there are noi-ses in the night,

T lead. If there are noi-ses in the night,

B lead. If there are noi-ses in

4 3 2 1 5 1 6 5

*Cm* *Fm(t)/7* *G/5* *Fm(t)/7* *G/5* *IV* *V* *IV* *V*

Døme 40: Utsnitt frå Whitacre: *Sleep*, t. 26-30.

Vi ser altså at Whitacre nyttar ein liknande orgelpunktbruk, som kan minne om tekstur henta frå Arvo Pärt. Utsnittet frå *Sleep* gjev større utslag når det gjeld tettleiksforandring enn vi ser hos Pärt. I hovudsak har det noko av den same funksjonen på eit teksturelt plan. Forandringa av orgelpunkttonen hos Pärt driv frasane framover, samstundes som det forandrar teksturen, ved å bli liggande igjen for å skape teksturvariasjon.

Stykket *Lux Aurumque* viser eit nytt døme på korleis Whitacre gjer nytte av dei teksturelle moglegheitene som finst ved at orgelpunktet byter på å vere forgrunn med dei andre stemmene, som blir sett inn homofont frå og med takt 35. Kvinten dannar orgelpunktet i det som først er C#-moll, men som deretter modulerer til varianttonearten C#-dur frå takt 38. Kryssa indikerer F#-dur, som vil seie at vi får C#-miksolydisk, sjølv om tonen H ikkje er i bruk. Ein kan spørje seg kvifor ikkje Whitacre nyttar C#-durkryss, som kanskje ville ha vore meir naturleg.

34 *P* *PP* *rit.* *A tempo* *PPP* *PPP* *PP*

S ca - nunt mol - li - ter na - tum,

A ca - nunt mo - li - ter na - tum,

T ca - nunt mo - li - ter na - tum,

B ca - nunt mo - li - ter na - tum,

2 3 8 9 1 9 1 9 1 8 9 1

*C#m* *G#m(5,8)* *C#m* *I* *I* *II*

Døme 41: Utsnitt frå Whitacre: *Lux Aurumque*, t. 34-39.

Dette dømet kan kanskje også gje oss ei forståing av kva som gjer Whitacre sin musikk romantisk. Små nyansar av dynamikkforandring lyftar frasane og gjer dei meir levande. Harmonikken er tydeleg tonal, og kan i stor grad minne om romantisk musikk. Tilleggstønadane i akkordane gjer likevel at musikken høyrer meir moderne ut. Teksturen er også tilsvarande i det førre dømet, men denne gongen ser ein at tettleiksvariasjonen er større mellom der orgelpunktet er åleine og der dei

andre stemmene blir sett inn. Tettleiken varierer mellom 1 og 9. På ordet «moliter», leikar Whitacre med tettleiken. Han får mykje større variasjon enn han ville ha fått dersom sopran 2 og 3, alt-, tenor- og basstemma hadde sunge halvnotar. Forgrunnen vekslar på ein elegant måte mellom sopran 1 og dei andre stemmene.<sup>34</sup> Ein kan diskutere om akkorden i taktane 35-37 er ein G#m(5,8)-akkord, eller ein C#m(2,t)/7-akkord. Det kan likne ein C#-moll i 2. omvending fordi det er ein kvart mellom basstemma. Eg meiner likevel akkorden i størst grad har ein gravitasjon mot grunntonen G#.

## Stilla – luft

Det siste satstekniske verkemiddelet vi skal sjå på i samanlikninga mellom Whitacre og Arvo Pärt, er bruken av stilla – luft. Vi veit allereie at Pärt gjorde studiar av tidleg-musikk, og kom fram til ei ny forståing der stilla stod sentralt i den kompositoriske utforminga.

I *The Woman With the Alabaster Box* legg Pärt inn generalpauser for å skape avbrekk i musikken. Pärt markerer generalpausane med nemninga «G.P.». Med det tek han omsyn til etterklangen, særskilt i eit kyrkjerom. Stundom får vi augeblink med stille, som gjev rom for ettertanke.<sup>35</sup> Vi ser nærmare på eit døme frå dette stykket:

Døme 42: Utsnitt frå Pärt: *The Woman With the Alabaster Box*, t. 16-19 [sic].

Vi ser at Pärt delar opp frasen for å få fram enkelte ord. Denne bibelforteljinga er henta frå Matteusevangeliet. Denne måten å avvente teksten på resulterer i at budskapen kjem meir tydeleg fram. I dette tilfellet fortel bibelforteljaren om reaksjonen disiplane fekk då dei høyrde at Jesus tok i mot ein sårsalve, i staden for å gje det til dei fattige.

Dersom vi går attende til Whitacre sitt stykke *When David Heard*, ser ein fleire likskapstrekk som kan likne dei verkemidla som akkurat er nemnt. Kong David sørgjer over tapet av sonen Absalom. Whitacre legg medviten inn tomrom mellom innsatsar i notebiletet. Dette understrekar tydeleg tomrommet Kong David følte då han hadde mista sonen.

<sup>34</sup> Ei liknande tilnærming til bruk av orgelpunkt kan ein sjå i *Kyrie*-satsen, t. 111-116.

<sup>35</sup> I *Missa Brevis* er stilla ein viktig del av den musikalske utforminga. Den gjer seg mest gjeldande gjennom *Sanctus*- og *Agnus Dei*-satsen.

S  
 Ab - - sa - lom, O my son,  
 A  
 Ab - sa - lom, - O my son,  
 T  
 Ab - sa - lom, O my son,  
 B  
 Ab - - sa - lom, O my son,  
 Am(5) Em(8)/3 F(2) Dm(2,5)/7  
 Am I V° VI IV

Døme 43: Utsnitt frå Whitacre: *When David Heard*, t. 107-114.

Luft og stille blir her brukt som ein effekt for å forsterke det tekstlege innhaldet. Lyttaren blir med det meir medviten om teksten, og både Pärt og Whitacre gjev oss tid til å reflektere over dette. Denne typen bruk av rom kan ikkje seiast å vera eit framtrekande teksturelt verkemiddel i korproduksjonen til Whitacre. Teksturen gjenspeglar først og fremst teksten sitt innhald gjennom det ein kallar *tonemåling*, som vi skal komme attende til i neste kapittel under overskrifta «Whitacre og Nystedt». Dette omgrepet kunne også vore diskutert i samband med stille og luft, fordi det kjem som eit resultat av det tekstlege innhaldet i stykka.

## Oppsummering

Kapittel 2 har tatt føre seg tilhøvet mellom Eric Whitacre og Arvo Pärt. Pärt si kunstnariske utvikling gjev eit breiare bilete av kva strøymingar som ligg bak musikken hans. Pärt skreiv fleire store verk på 1960- og 70-talet. Hans tidlege produksjon omfattar mellom anna serialisme, collage-stil og dodekafoni. Han utforska også korleis tonale høve kunne få innpass i ein moderne stil. Fram mot midten av 70-talet, søkte Pärt nye vegar, men ikkje utan utvikling frå det førre. Han studerte tidleg-musikk, tostemmig kontrapunkt og monodi. Komponistar som De Prez, Ockegem og Palestrina var viktig i utviklinga fram mot tintinnabuli-stilen hans. Tintinnabuli tyder små klokker. Overtoneregisteret til ei kyrkjeklokke er med på å forme stilen. Stykke frå etter 1975 har, med ein fri og resitativisk rytmikk, synlege referansar til tidleg-musikk og gregoriansk notasjon.

I kapittel 1 la eg, ved hjelp av Larson, fram Whitacre si eigen utsegn til ein journalist vedrørande hans eigen kompositoriske stil. Whitacre brukte nemninga romantisk/dynamisk minimalisme. Kor gjennomtenkt denne utsegna var, veit vi ikkje, men det dannar eit interessant samanlikningsgrunnlag for nærmare undersøkingar. Pärt er ein komponist som i stor grad blir forbunde med minimalisme-omgrepet. Spørsmålet er om Pärt eller Whitacre sin musikk kan kallast minimalistisk. Whitacre tek i bruk forskjellige verkemiddel i utforminga av sin personlege stil. Den såkalla romantiske/dynamiske minimalismen, der minimalisme blir det viktigaste ordet, kjenner vi no som eit hybrid-fenomen, som hentar impulsar frå mange komposisjonsstilar. Whitacre sitt impulsspekter er breitt, og slikt sett kan minimalisme stemme godt overeins med stilen hans. Så langt har vi sett at han hentar impulsar frå mellom anna romantikk og komponistar forbunde med minimalisme. Det har også påverknad til populærmusikalske verkemiddel.

Ei skilnad mellom Pärt og Whitacre, ligg i utforminga av akkordstrukturane. Medan Whitacre har ei vertikal utforming av harmonikken, har Pärt ei meir horisontal og lineær utforming. Studiet av tintinnabuli-teknikkane syner dette. Både Whitacre og Pärt har oftast ei diatonisk tilnærming til tonaliteten. Dermed får vi vertikale resultat som fører til same form for harmonikk, altså det Persichetti kallar «added note-chords», som vi har sett tidlegare. Whitacre har også døme på lineære utformingar av musikken, men det er ikkje framtreddande i hans musikk.

Kva gjer at Whitacre, som ikkje kan kallast ein sakral komponist, har fellestrekk med Arvo Pärt? For meg er svaret samansett. Begge er opptekne av å få fram det tekstlege innhaldet, og brukar betoningsmønsteret i teksten for å dyrke fram rytmikken. Whitacre lånar etter mi meining fleire satstekniske knep frå Pärt. Element som orgelpunkt, gregorianikk, stille og tekstur som kan minne om tintinnabuli-stilen syner dette. Medan Pärt sin musikk verkar noko meir konsentrert rundt eit avgrensa materiale, blomstrar Whitacre meir i romantiske strøymingar, sjølv om harmonikken og enkelte satsteknikkar kan minne om Pärt. Likevel formar element som repetisjon, luft/stille og orgelpunkt i Whitacre sin musikk ein stil som inneheld referansar til Arvo Pärt sin seinare komponistperiode.

## Kapittel 3:

### Whitacre i samband med andre komponistar

Kapittel 3 tek føre seg andre komponistar som kan belyse Whitacre sine satstekniske og stilistiske trekk frå andre ståstadar. Nystedt, Debussy og Monteverdi representerer forskjellige epokar. Likevel finst det trekk frå desse som kan gje oss ei breiare forståing av komponisten Eric Whitacre.

I samband med Whitacre skal eg i det fylgjande rette fokus på satstekniske trekk mellom dei amerikanske komponistane Morten Lauridsen og Renè Clausen. Eg har valt å skilje Clausen og Lauridsen for seg, for så å samle nokre kommentarar om alle tre i overskrifta om Whitacre og Clausen.

#### Whitacre og Lauridsen

Tekstane Morten Lauridsen nyttar i sine komposisjonar for kor er ofte på andre språk enn engelsk. *O Magnum Mysterium* (1997), er eit kjend stykke. Den romantiske kjensla er sterkt til stades i dette stykket. Utsnittet under er eit døme som syner det vertikale fokuset i stykket.

14 rit. - - - A tempo

S ad - - - mi - ra - bi - le sa - - cra - men - tum //

A ad - - - mi - ra - bi - le sa - - cra - men - tum //

T ad - - - mi - ra - bi - le sa - - cra - men - tum //

B ad - - - mi - ra - bi - le sa - - cra - men - tum //

G(2) G(2,e) G(2) G4 D(5)/7 D/7 G(2)/4 A/4 Hm Hm(2) G/4 Em(1)/7 G/4 A(5)/4

D IV I IV V VI IV II IV V

Døme 44: Utsnitt frå Lauridsen: *O Magnum Mysterium*, t. 14-18.

Takt 15 illustrerer noko av den harmoniske tanken. Tersen i D-durakkorden er allereie etablert av tenorstemma på slag 1. På veg inn i takta dannar sopranstemma ein førebudd forhaldning, som dannar ein tillagt kvart på første slag i takt 15. Kvarten på første slag i neste takt blir rekna som ein etablert konsonans, på grunn av fokuset på tilleggstonar. Harmonikken i denne frasen trekk parallellar til Whitacre sitt stykke *Sleep*, som vi også har sett notedøme på i framstillinga av Hall sin analysemodell i kapittel 1. Legg merke til ordet «moon» i utsnittet under. Akkordstrukturen er lik takt 18 i *O Magnum Mysterium*. Dominanten er lagt som ein sekstakkord med ein tillagt kvart.

*Sleep* er skriven om lag 5 år seinare enn *O Magnum Mysterium*, og ein kan få inntrykk av at Whitacre har blitt inspirert av harmonikken til Lauridsen.

**Lento; lontano e molto legato**

The eve-ning hangs be - neath the moon, A sil-ver thread on dark-ened dune. With

Ab Fm Cm Bb Gm Ab Cm Bb(5)/4 Ab Gm Fm Cm Bb(5) Ab Bb Eb Bb  
IV II VI V III IV II V IV III II VI V IV V I V

Døme 45: Utsnitt frå Whitacre: *Sleep*, t. 1-7.<sup>36</sup>

Oppbygginga av desse sekstakkordane er litt uvanleg, sjølv for akkordar med tillagte tonar. Den tillagte kvarten er plassert ein liten none over tersen, som ligg i basstemma. Voicinga dannar ein karakteristisk «sound», og det er truleg at Whitacre har registrert akkordbruken til Lauridsen. Parallellføringar, særskilt i herrestemmene, er derimot ikkje like vanleg å spore hos Lauridsen. Denne nokså karakteristiske parallellføringa har røter til Debussy.<sup>37</sup>

I *O Nata Lux*, frå samleverket *Lux Aeterna* (1997) av Lauridsen, ser vi eit anna døme der vertikale klangstrukturar står i fokus i teksturen. Den homofone teksturen styrkjer innhaldet i teksten. Teksten omhandlar ljuset, som symboliserer frelsaren Jesus.

**Molto espressivo** (♩ = ca. 40) **rit.**

O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re demp - tor sae - cu - li,

D(2)/4 D/4 G/4 Em(t)/7 A(5)/4 D/e G/4 G(2)/4 D(2)/7  
I IV II V IV I

Døme 46: Utsnitt frå innleiinga av Lauridsen: *O Nata Lux*.

Den homofone teksturen gjer at koret kan samle seg om å nærmast danne ei felles stemme, som

<sup>36</sup> Stykket byrjar med tre slag pause, og ikkje som ein opptakt, som kanskje ville vore meir naturleg.

<sup>37</sup> Under overskrifta «Whitacre og Debussy», ser vi mellom anna på Whitacre sin bruk av parallellføringar/miksturar.

formidlar teksten med ein felles klang.

I innleiinga til *When David Heard*, såg vi korleis Whitacre brukar resitativisk notasjon med inspirasjon frå gregorianikk, som ein del av den rytmiske utforminga. I opninga av Lauridsen sitt stykke *Ave Dolcissima Maria* (2005), ser vi eit døme på denne stilretninga. Tonearten i byrjinga er A-frygisk. Basstemma ligg som eit orgelpunkt på grunntonen, medan tenorstemma rører seg med fri rytme på første, andre og tredje trinn i skalaen.

T  
A - ve, dul - cis - si - ma ma - ri - a. ve - ra spes et vi - ta

B  
A

Døme 47: Innleiinga til Lauridsen: *Ave Dolcissima Maria*.

Vi ser altså at den resitativiske modellen framleis blir ivareteken av komponistar i dag. Etter mi meining er dette ein viktig tradisjonsberande komposisjonsmetodikk.

## Whitacre og Clausen

Owen sine framstillingar av Lauridsen, Whitacre og Clausen, viser at komponistane har eit sterkt fokus på det vertikale innhaldet. Vi skal no sjå litt nærmare på denne stilen.

Byrjinga av stykket *Peace I leave With You* av Clausen, har ein tekstur som ein seinare finn liknande døme på i stykke av Whitacre. Atmosfæren er fredfull, og stemmene rører seg med ei frittstrøymande kjensle av legato.

S  
Peace\_\_\_\_\_ I leave with you

A  
Peace\_\_\_\_\_ Peace\_\_\_\_\_ I leave with

T  
Peace\_\_\_\_\_

B  
Peace\_\_\_\_\_

1	Bb	Bb	Eb(2,e)/4 (9)	Eb(2)/4	Bb/7	Dm/3	Eb(2)	Cm/3	Eb
	1	1	IV	III	I	III	IV	II	IV
	4	4	5	4	4	3	3	4	4

Døme 48: Innleiinga til Clausen: *Peace I Leave With You*.

Eg har vist til tettleiken for å sjå korleis den rører seg. *Peace I Leave With You* har forandringar mellom 1 og 5, men har inga bråe forandringar. Den største skilnaden går frå 1 til 4 i takt 1.

Altstemma dannar ei intern trinnvis skalarørsle, altså stemmeføringsprinsipp nummer 1 hos Larson.

I *Lux Aurumque* av Whitacre, er det derimot meir direkte aukingar og senkingar, som eg vil seie gjer det meir karakteristisk. Stemmeføringa er også liknande, men fleire stemmer rører seg



trinnvis i dømet under. I dømet over deler altstemma seg trinnvis ned. I *Lux Aurumque* deler tenor- og sopranstemma seg på same måte. Sidan fleire deler seg, får vi stemmeføringsprinsipp nummer 3.

S  
A  
T  
B

*p* *mp* *sim.*

Lux, Lux, Lux,

*p* *mp* *sim.*

Lux, Lux, Lux,

*mp* *sim.*

Lux, Lux, Lux,

*mp* *sim.*

Lux, Lux, Lux,

*C#m* *C#m* *C#m(2,t)/7* *sim.* *sim.*

*I* *I* *I* *sim.* *sim.*

2 3 8 8

Døme 49: Innleiinga til Whitacre: *Lux Aurumque*, t. 1-4.

I stykket *Veni*, ser vi at Clausen hovudsakleg brukar ein antifonal tekstur mellom tenor- og sopranstemma og alt- og basstemma. Tettleiken er større enn dei førre døma. I takt 18 når den 11, og stemmene blir delt i tre. Teksturen er også interessant. 1. sopran- og 1. tenorstemma danner orgelpunkt til dei andre stemmene. Clausen lar orgelpunktet klinge åleine på slag 1 i takt 13, før dei andre stemmene kjem inn.

S  
A  
T  
B

ve - ni

lu - cis tu - ae, lu - cis tu - ae lu - cis tu - ae ra-di - um.

co-li-tus lu - cis tu - ae, lu - cis tu - ae lu - cis tu - ae ra-di - um.

ve - ni

lu - cis tu - ae, lu - cis tu - ae lu - cis tu - ae ra-di - um.

co-li-tus. lu - cis tu - ae. tu - ae lu - cis - tu - ra-di - um.

*Bb* *Gm(5,t)* *Bb/7* *C(5)/7* *Bb/7* *C(5)/7* *Bb(no4) F(5)/4* *Cm(5,t)/7 Bb(e)/7* *Eb(9,e)* *IV*

6 1 7 8 4 7 8 5 6 8 11 10

Døme 50: Utsnitt frå Clausen: *Veni*, t. 12-18.

Døma viser samanhengane mellom Whitacre, Lauridsen og Clausen. Av utsnitta ser vi at harmonikken og teksturen har mange fellestrekk. Rytmikken er stort sett enkel, ofte i samband med eit roleg tempo. I *Veni* syner også Clausen ein divisororientert bruk av koret, og i siste takta i utsnittet når tettleiken 11. Døma syner også ein utstrakt bruk av akkordar med tillagte tonar, som er ein sentral del av den kompositoriske stilen.

I kapittel 1 tok eg føre meg argumenta til Owen vedrørande hans påstandar om

minimalistiske trekk i musikken til Lauridsen, Whitacre og Clausen. Vi har sett at minimalismen er eit breitt og omfattande omgrep. Eg trur først og fremst at den kompositoriske stilen er eit uttrykk for den amerikanske, romantiske og kjenslefulle tilnærminga til musikken. Den romantiske musikken er ofte rubato og svulstig. Dette passar med utsnitta som er blitt framstilt. Trass i at dei er forskjellige, kan alle desse passe under den romantiske/dynamiske tilnærminga. Rytmikken er stort sett atterhaldt ein naturleg flyt. Fleire stykke har riktig nok andre fokusområde. Lauridsen sitt stykke *Six Fire Songs*, går i ein dialog mellom hans eige tonespråk og satsteknikkar og tonalitet frå den italienske renessansemadrigalstilen. Tekstane er også på italiensk, noko som gjer det meir nærliggande å samanlikne med denne stilen.<sup>38</sup>

## Whitacre og Nystedt

Den kjente norske komponisten Knut Nystedt, har snart gjennom eit hundreår vore eit aktivum og ein sær avgjjerande bidragsytar for korrørsla i Noreg (Fylling 1982: 30). Han starta mellom anna opp universitetskoret Schola Cantorum i 1964, og var mangeårig dirigent for Det Norske Solistkor.

Jon Fylling (1982) leverte ei hovudoppgåve som tok føre seg alle korverka Nystedt gav ut før 1982. Forutan i Noreg, hadde også Knut Nystedt eit studieopphald i USA i 1947, under rettleiing av Aaron Copland. Her lærte han mykje om amerikansk musikkstil (Fylling 1982: 33). Ein kan seie at deler av musikken hans høyrest amerikansk ut, særskilt med tanke på harmonikk og klangleg utforming. Fylling skriv fylgjande om Nystedt: «Nystedt er en kjent og skattet komponist, ikke minst i USA, hvor hans navn er allment kjent, og hans komposisjoner for kor selger i tusentalls hvert år» (Fylling 1982: 35). Ein kommentar av komponisten Leonard B. Sateren i Fylling si oppgåve om Nystedt kan gje oss eit bilete av kor stor Nystedt var i USA kring 1980, og ein veit at han framleis er veldig populær. «In the U.S. the choral works of Knut Nystedt are the most widely performed of any living European composer [...]». (Sateren, sitert i Fylling 1982: 276). Det er høgst sannsynleg at også Whitacre har høyrt eller sunge Nystedt sin kormusikk.<sup>39</sup>

Nystedt har produsert godt over 100 korverk, mange av dei bruksverk til kyrkjebruk. Musikken har også gjennomgått fleire stilperiodar. Fylling trekk fram at periode 1 (1938-1947) var basert på nasjonalromantiske strøymingar; periode 2 var karakterisert som ein neoklassisk periode som gjekk føre seg fram mot 60-talet; i periode 3 eksperimenterte han med klanginnhald og meir moderne uttrykksmåtar. Denne perioden varte til om lag 1975; Etter 1975, i periode 4, kunne ein merke ei dreining mot det konsonerande, skriv Fylling (Fylling 1982: 33-35). I eit intervju med Fylling nemner Nystedt komponistar som polakkane Lutoslawski og Penderecki som viktige påverknader. I tillegg poengterar han at den gregorianske songen har vore viktig, ikkje minst fordi han har bakgrunn som kyrkjemusikar. Fylling legg fram at dei fleste verka har sakralt innhald, og

---

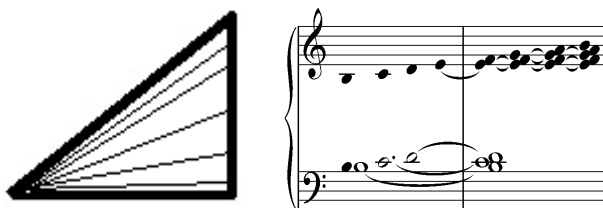
38 Whitacre har også liknande kompositoriske tilnærmingar. Dette skal vi sjå nærmare på under overskrifta «Whitacre og Monteverdi».

39 Eg har forsøkt å få mailkontakt med Whitacre via managementet hans, mellom anna for å spørje om hans kjennskap til Nystedt. Dette lukkast eg diverre ikkje med å få svar på, grunna at Whitacre har eit travelt program.

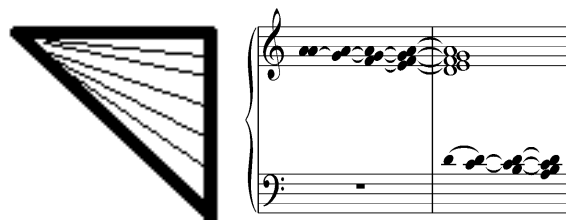
ber preg av Nystedt si kristne grunnhaldning, legg Fylling fram (Fylling 1982: 36-39). Den amerikanske forskaren Marvin E. Stallcop (1976), har også forska på Nystedt. Blix Torget legg fram eit sitat frå han, der Nystedt forklarar sin kompositoriske stil:

My choral writing is influenced from two sources. The old music, Gregorian chant, the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century choral music which use the half note as the beat, you know Alla Breve. [...] The other source is the music of our time: clusters, rhythms, spoken technique, sonorities [sic]. From the old source I got the lines. From the contemporary music, the sounds, sonorities (Nystedt, sitert i Blix Torget 2012: 15).<sup>40</sup>

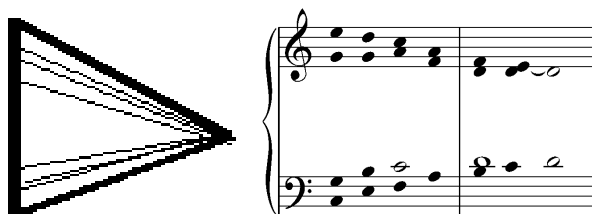
I byrjinga av oppgåva går Fylling gjennom ei rekkje omgrep som skal takast i bruk undervegs. Den antifonale teknikken kallar han til dømes *dobbelt toastemthet* (Fylling 1982: 27). Eit av omgrepa som blir tydeleg framstilt, er ekspansjonsteknikken. Fylling forklarar korleis denne teknikken kan bli brukt ved hjelp av figurative illustrasjonar, men han utelet også fleire moglegheiter. I det fylgjande ynskjer eg å vise nokre av moglegheitene som finst med denne teknikken. Omgrepet *implosjon* har eg sjølv presentert som det motsette av ekspansjon, altså noko som blir komprimert. Variantar av desse figurane vil sjølvstøtt vere mogleg å lage, til dømes ved direkte spreining eller senking. Fylling skil mellom ekspansjon med stemmeinnsatsar eller med tonehøgdespreining (loc.cit.), men korkje han eller Blix Torget tek opp teknikken om å redusere, altså implosjon. Ved sidan av figurane har eg lagt ved eigne praktiske døme på korleis det kunne sett ut i eit musikkstykke. Eg har i hovudsak valt å gjere det trinnvis, for å gjere det enkelt å lese konturane i rørsleane. Dette har også stor relevans som eit verktøy for tettleiksvariasjon, samt til fleire av stemmeføringsprinsippa frå kapittel 1.



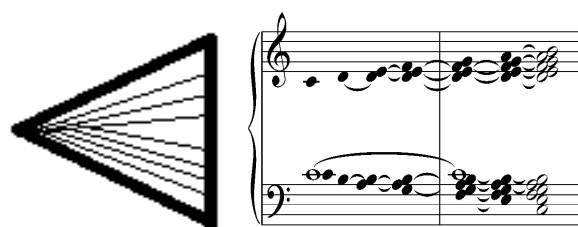
Døme 51: Ekspansjonstype frå einstemt til fleirstemt.<sup>41</sup>



Døme 52: Ekspansjonstype frå einstemt til fleirstemt.<sup>42</sup>



Døme 53: Implosjonstype frå fleirstemt til einstemt.<sup>43</sup>



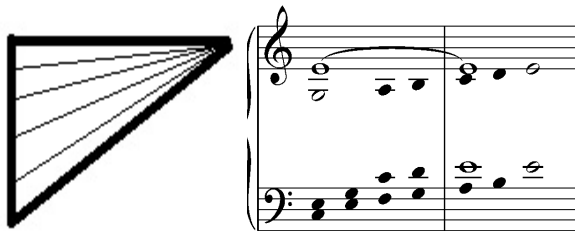
Døme 54: Ekspansjonstype frå einstemt til fleirstemt.

<sup>40</sup> I messa har eg også valt å ta utgangspunkt i ei liknande tilnærming til rytmikk og høvet mellom det nye og gamle.

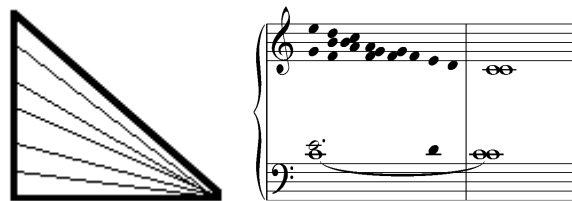
<sup>41</sup> Denne teknikken kan du sjå i *Sanctus*-satsen, t. 78-81. Denne brukar også Whitacre i ekspansjonen fram mot clusteret i *When David Heard*.

<sup>42</sup> Denne teknikken kan du sjå i *Kyrie*-satsen, t. 26-28.

<sup>43</sup> Denne teknikken kan du sjå i *Sanctus*-satsen, t. 1-12.



Døme 55: Implosjonstype frå fleirstemt til einstemt.



Døme 56: Implosjonstype frå fleirstemt til einstemt.

I stykket *O Crux* (1977), har Knut Nystedt vendt seg meir mot det konsonerande. Likevel har han framleis med seg noko av den eksperimenterande stilen som han og mange europeiske komponistar jobba med på 60-talet. Stykket har fleire døme på ekspansjonsteknikk. Nokre stadar går det frå botn og oppover, andre stadar frå toppen og nedover. Etter innleiinga av stykket, introduserer Nystedt den første ekspansjonen i stykket. Utdraget bidrar til ei auke i dissonansgrad og til intensiteten i teksten elles. I kapittel 1 var vi inne på Hall sine undersøkingar om dissonansgrad hos Whitacre. Ho fann ut at Whitacre sjeldan nyttar meir enn to etterfylgjande halvtonar i harmonikken. Dømet under har ein skarpare harmonikk, sjølv om det også her berre er to etterfylgjande tonar. Den mest dissonerande akkorden, D(1,2,9)/e, kjem på frasehøgdepunktet i takt 22. Nystedt oppnår eit songbart kompleks ved hjelp av trinnvise rørsler. Denne typen stemmeføring ser vi også hos Whitacre. Ekspansjonstypen rører seg nedover frå å vere einstemt, til å bli fleirstemt (sjå døme 52), og går i hovudsak trinnvis.

17 (div.) *ff*

S ver - sis. ah, ah, ah, ah, ah, O crux

A (div.) *ff*

A ver - sis. ah, ah, ah, ah, ah, O

T (div.) *ff*

T ver - sis. ah, ah, ah, ah, ah, O

B (div.) *ff* unis.

B ver - sis. ah, ah, ah, ah, ah, O

Ab(2,5,e) Adim/eksp. Am(2,6)/2 Am(2,6) Am(2,5)/6 H(3)/4-6 H/7-9- H(3)/t H(3,5)/t Hm(5,t) Adim(5)/3 D(1,2,9)/e D(2,9)/e

Døme 57: Utsnitt frå Nystedt: *O crux*. t. 17-22.<sup>44</sup>

Dissonansgraden i dette utsnittet er nokså skarp. Forutan enkelte passasjar har stykket ein konsonerande harmonikk, der tonespråket og dissonansgraden er meir på linje med tonespråket vi kjenner frå Whitacre.

I pianointroen til satsen *little man in a hurry*, sats V frå verket *City and the Sea* (2012) for piano og blandakor av Whitacre, byrjar takt 2 med ein form for implosjon, slik vi ser i døme 53.

<sup>44</sup> Her fann eg ut at trinnanalyse var lite relevant, i og med at tonespråket er så dissonerande og modulatorisk.

Tonematerialet går i motrørsle mot ein einstemt akkord, men Whitacre avbryt implosjonen med å sette i gang eit ostinat i basstemma i takt 3.



Døme 58: Pianointro til Whitacre: *little man in a hurry*.

Motrørsle i denne innleiinga kan vere inspirert av ei figurativ førestilling av ein implosjon. Når det gjeld oppbygginga til det massive clusteret i *When David Heard*, kjem den som eit resultat av ein trinnvis ekspansjon. Denne liknar den vi ser i døme 51, dersom ein ser bort frå sopranstemma, som har ein liggetone på kvinten, før den rører seg trinnvis vidare i den oppstigande ekspansjonen.<sup>45</sup>

Fylling forklarar ordet *aleatorikk* i ordforklaringa: «Aleatorikk= innslag av tilfeldigheter. Brukes i forbindelse med forskjellige typer notasjon» (Fylling 1982: 26). Aleatorikk er altså eit sett val som oppstår i eit notebilete. Desse vala dannar gradar av tilfelle, og kan bli notert på mange måtar. Med mindre teknikkane er intuitive, krev dei oftast ei forklaring. Aleatorikken legg ofte opp til ein fri og fleksibel tekst og/eller rytmebruk. Eit døme frå Nystedt og eit frå Whitacre syner korleis aleatoriske teknikkar kan utspele seg.<sup>46</sup>

I starten av stykket *If You Receive my Words* (1972) brukar Knut Nystedt aleatorikk som eit verkemiddel for å få fram ein fri rytmikk. Den frie rytmikken gjev ein fleksibel moglegheit til å improvisere og leike med tolkinga. Her kjem eit utsnitt frå innleiinga i stykket, som like etter går over i ein rotert aleatorisk kanon. Teksten «ah» understrekar at det klanglege er i fokus.

(1) The durational value of each of the first seven measures is 6 seconds ("6"). Following the opening attack, the conductor cues each note, using the freedom of entrance implied by the visual notation. Avoid the regular strong-weak beat entrances of measured music.

Døme 59: Utdrag frå innleiinga til Nystedt: *If You Receive my Words*.

<sup>45</sup> Sjå også ekspansjonen i døme 72. Denne ekspansjonen tilsvarar døme 53.

<sup>46</sup> Eit døme på bruk av aleatorikk kan du sjå i *Sanctus*-satsen, t. 14-32.

Her ser vi korleis Nystedt gjev koret fridom til å leike med det klanglege materialet. Forklaringane under gjev uttrykk for korleis han har sett føre seg at innleiinga skal bli framstilt.

I stykket *Cloudburst* (1993), viser Whitacre kjennskap til bruk av aleatorikk. Tittelen er engelsk, medan teksten er spansk, skrive av den meksikanske diktaren Octavio Paz. Dei musikalske elementa i utdraget frå *Cloudburst* reflekterer i stor grad det tekstlege innhaldet. I innleiinga til stykket står det: «The Cloudburst is a ceremony, a celebration of the unleashed kinetic energy in all things» (Whitacre 1993: 2). Den kinetiske energien får ei utløysing, og bruken av tonemåling forsterkar budskapet. Det dannar seg eit individuelt, men organisert, kaos som lagar tydelege symbolske tydingar. Piano og perkusjon forsterkar energiutløysinga.<sup>47</sup>

70 Handbells played randomly at individual tempo through m.75 Handbells ad lib., gradually quickening...

SI mah-o (m) \*ojos de agua de sueño

SII mah-o (m) \*ojos de agua de sueño hay que can - tar

A mah-o (m) \*ojos de agua de sueño (\*Ten I) voz al - ta \*\*voz - al - ta

T mah-o (m) \*ojos de agua de sueño re - lam - pa - gos \*re - lam - pa - gos re - lam - pa - gos

B mah-o (m) \*ojos de agua de sueño

Piano Ad lib., quickly. Repeat until chord changes (Continue under fermata).

Susp. Cymbal 8th let ring

Windchimes Run fingers through chimes...

Bass drum

Thunder sheet

\*repetition of phrase at random tempi.  
\*continue repetition of melodic idea at random tempi.

Døme 60: Utsnitt frå Whitacre: *Cloudburst*, t. 70-74.<sup>48</sup>

47 For å presentere eit kort utsnitt frå dette partiet i stykket, har eg angitt tonane til instrumentet «handbells» i takt 70, i staden for takt 65, der dei eigentleg kjem. Instrumentet «windchimes» startar i takt 60. Resultatet blir det same. Diamantteiknet signaliserer ei ny hending i den gjeldande stemma.

48 Bruk av aleatorikk kan du sjå døme på i damestemmene i *Sanctus*-satsen, t. 14-32.

Denne passasjen har ein stigande spenningsgrad, og aleatorikken gjer teksturen enno meir kompleks. Notar utan hals er ein markør for ein fri rytmikk. Den frie rytmikken aukar gradvis i intensitet, og dannar ein stor masse av innsatsar som får ei energiutløysing. Dei perkussive instrumenta er med på å forsterke dette.<sup>49</sup> Utsnittet illustrerer også eit tydeleg døme på tonemåling.

For å gje ei breiare forståing av omgrepet tonemåling, ynskjer eg å vise til ein kritikk i Dagbladet frå 1999, der Ståle Wikshåland skriv om Trondheimsolistene og Anne-Sophie Mutter si tolking av *Fire Årstider* (1723) av Vivaldi.

Ikke bare fordi hun styrer helheten med sin mesterhånd, men fordi hun lykkes så totalt i sin musikalske visjon: å forvandle suiten av fire tonemalerier til en fullblods fiolinkonsert, nesten uten opphold mellom vår, sommer, høst og vinter (Dagbladet 10.11.1999).

I eit verk som har tematikk som omhandlar årstider, er tonemåling eit naturleg verkemiddel for å skape assosiasjonar gjennom å måle med tonar. Wikshåland meiner Mutter klarar å forvandle stykket om til eit musikkverk, der lyttaren ikkje berre tenkjer musikken i bilete, men også som eit musikkverk. Vivaldi framstiller ulike naturstemningar gjennom kvar årstid, og tonemåling står sentralt i framstillinga, mykje på grunn av det programmusikalske innhaldet.

Fylling nyttar ordet «tonemaleri» i forklaringa av tekstlege understrekingar som musikken målar, til dømes at orda «at han går» blir gjentekne med jamne åttedelar (Fylling 1982: 77). I drøftinga vedrørande tonemåling, skriv Blix Torget fylgjande kommentar: «Det er lett å sei seg einig i påstanden om at Nystedt er ein typisk tonemålar, men i dei fleste tilfella er nok tonemålinga meir skjult enn synleg (Blix Torget 2012: 13).

I stykket *Leonardo Dreams of His Flying Machine*, er tonemåling eit sær sentralt verkemiddel.<sup>50</sup> Whitacre tek i bruk bildemetaforar for å framstille Leonardo Da Vinci sin flygetur med sin eiga flyoppfinning. Herrestemmene simulerer vind, medan damestemmene dannar polyrytmiske mønster, som dannar intensitet til flyginga. Polyrytmikken er med å skape spenning til den rytmiske utforminga. Det heile skapar ein tekstur som tek oss nærmare populærmusikalske verkemiddel.

[illegible]

Døme 61: Utsnitt frå starten av «The Flight»-delen i Whitacre: *Leonardo Dreams of his Flying Machine*, t. 118-123.

49 I stykket *Little Birds* (2008) brukar også Whitacre aleatoriske verkemiddel i innleiinga og avslutninga av stykket.  
50 Meir om dette stykket kjem i overskrifta «Whitacre og Monteverdi».



## Whitacre og Debussy

Claude Debussy (1862-1918), er ein komponist dei aller fleste kjenner frå impresjonismen i musikken. Paris var eit viktig senter for moderne kunst på byrjinga av 1900-talet. Gads musikkhistorie fortel oss at byen var til dels uavhengig av strøymingane som føregjekk ellers i Europa på denne tida. Gabriel Faurè var ein viktig komponist, som hørte til generasjonen før Debussy.

Meget frigjort – også fra Wagner-moden – og uforvekselig fransk, arbejdede *Gabriel Faurè* (1845-1924) med at kombinere svævende, a-periodiske melodier med en original og forfinet tonal harmonikk. Han fik ingen særlig betydning for den senere udvikling, men hans stil indvarsler Debussys eksperimenter med samklange og ikke-dynamisk form (Rasmussen 2007: 454).

Som student i Roma, fekk Debussy mange impulsar. Han hørte ein gamal Franz Liszt spele piano, såg Wagner sin *Lohengrin* og reiste til Bayreuth. Debussy vart også kjent med den russiske nasjonalismen i musikken, mellom anna gjennom Mussorgskij. Karl Aage Rasmussen trekk fram at Debussy sitt møte med den orientalske musikken, blei avgjerande for utviklinga av den non-funksjonelle musikken hans. Om Debussy sin påverknad til asiatisk musikk, kjem det fram noko interessant. Den asiatiske musikken var fri for melodisk kontrapunkt og funksjonsharmonikk. «Debussy så muligheden for en musik af ikke-dynamisk sammenhengende akkorder, en musik som ikke længere afhænger af modulation og indbyrdes akkordforbindelser» (ibid: 455). Harmonikken braut altså med tradisjonell funksjonsharmonikk, og søkte nye vegar. Debussy ville bruke akkordar som rein lyd, og opna med det for ei annleis musikkoppfatting.

Ein kan spørje seg korleis Whitacre har teke inspirasjon frå Debussy. Det er – som vi skal komme attende til med Monteverdi – ein del av hans bagasje av satstekniske verkemiddel. Debussy er særleg viktig når vi ser på korleis stemmeføringa går føre seg i somme av Whitacre sine stykke. I byrjinga av Whitacre sitt stykke *Sleep* (sjå døme 45), såg vi at herrestemmene hadde parallelle kvintrørslar. Dette er noko som bryt med tradisjonell vokal stemmeføring heilt fram til etter romantikken. Whitacre ynskjer å markere ein meir moderne estetikk til stemmeføring, som er annleis enn musikk som er komponert før kring 1900. Dei tillagte tonane gjer også skiljet meir tydeleg.

I tredje kapittel av *Twentieth-Century Harmony*, skriv Persichetti om bruken av tersharmonikk (chords by thirds). Her snakkar vi om akkordar som er bygd opp av tersar, noko som er høgst vanleg i vestleg kunstmusikk. Persichetti greiar ut om tilhøvet mellom tersoppbygde akkordar som går i ein sirkel av tersar.

In their music composers have shown that, as it is possible to have a cycle of fifths, so it is possible to move in a cycle of thirds or seconds. These relationships can be convincing to the ear when the cycle in force is confirmed by passing and cadential chordal movements. In third relationships (cycle of thirds) the mediant and submediant give balanced support to the tonic from their positions a third above and below the tonic (ibid: 67).



Dei primære akkordane går i ein sirkel av tersforbindingar mellom tonika, tonika sin mediant og submediant.

Korverket *Chansons de Charles d'orleans* er det einaste verket Debussy har skrive for a capella kor. Stykket har ein leiken tekstbruk med ordet «la», over eit hurtig tempo. *With a Lily in Your Hand* av Whitacre kan minne om denne i teksturen. Eg har likevel funne det mest relevant å bruke pianomusikken til Debussy for å vise til harmoniske verkemiddel. I pianostykket *Pour le Piano* (1899), er tershøve ein viktig del av harmonikken. I den andre satsen, *Sarabande*, ser ein døme på dette. Bassen rører seg med terssprang. Tilhøvet mellom III-trinn (E) og V-trinn (G#-moll), samt II-trinn (D#m) og IV-trinn (F#m) er sentrale.

**Avec une élégance grave et lente**

F#m/9 F#m(t) H/t F#m(t) F#m/9 E G#m F#m/9 (2) F#m(t) H/t F#m(t) F#m/9 E G#m

IV VII IV III V° IV VII IV III V°

Døme 62: Innleiinga av Debussy: *Pour le Piano*, sats II, *Sarabande*.

Det karakteristiske med utsnittet ligg i parallellføringa mellom stemmene. Om dei satstekniske verkemidla i musikken til Debussy, skriv Rasmussen fylgjande: «[...] han flytter sine harmonier rundt som parallelle blokke, kombinerer dem spendingsløst med andre, bygger hele satsforløb på en enkelt akkord og undgår i reglen de gamle tonale kadencer [...]» (Rasmussen op.cit.: 456).

Harmonikken unngår altså referansar til tradisjonelle funksjonelle tonale kadensar.

I stykket *This Marriage* (2004) av Whitacre, ser vi at stemmeføringa skil seg noko frå fleire av dei andre stykka hans. Stemmene rører seg parallelt. Bass- og altstemma syng i oktav med kvarandre, sopranstemma syng i hovudsak ein ters over altstemma og tenorstemma syng ein kvint over basstemma. Harmonikken er treklangsbasert og den harmoniske retninga byggar på mediantiske akkordsamansetjingar. Whitacre har ikkje angitt taktart, men separerer takta mellom kvar setning, slik vi såg Pärt gjorde i utsnittet frå *The Woman With the Alabaster Box* (sjå døme 37). Nemninga *senza misura, freely and tenderly*, understrekar eit fritt tempo med ein klangleg og mjuk tilnærming.

**Senza misura, freely and tenderly** ♩ = 100

S  
May these vows and this marriage be blessing May it be sweet milk like wine and hal-vah

A  
May these vows and this marriage be blessing May it be sweet milk like wine and hal-vah

T  
May these vows and this marriage be blessing May it be sweet milk like wine and hal-vah

B  
May these vows and this marriage be blessing May it be sweet milk like wine and hal-vah

E G#m C#m E C#m E G#m H("5") F#m C#m H G#m A  
[E] I III VI I VI I III V II VI V III IV

Døme 63: Innleiinga av Whitacre: *This Marriage*.

Vi ser av dømet at stemmeføringa ikkje alltid er like idiomatisk skriven, til dømes i stemmeskreda mot slutten av den andre takten. Likevel er det nokså lett å syngje fordi harmonikken er diatonisk. I utsnittet er mediantane framtrédande. Tilhøvet mellom akkordane I-, III- og VI-trinn er viktig, med utgangspunkt i at akkordar med tersavstandar dannar dei primære akkordane.

I boka *Satsteknikker hos Claude Debussy*, skriv Nils Bjerkestrand om omgrepet *miksturar*. Miksturar blir brukt som ei fellesnemning for måtar å parallellføre akkordar på, med utgangspunkt i orgelet sin stemme- og registeroppbygning (Bjerkestrand 1998: 28). Bjerkestrand skil mellom *tonale miksturar*, der stemmene har rørsler innanfor same toneart; *atonale miksturar*, der stemmene skiftar mellom dur og moll, utan at nokon av nabotonane inneheld like tonar; og *reale miksturar*, der stemmene har noteriktige parallellskyvingar av akkordane.<sup>51</sup> Han forklarar også funksjonen til dei forskjellige gradane av mediantar. Mediantar av 1. grad har to felles tonar (døme: C-Am); 2. grad har ein fellestone (døme: C-Ab), medan 3. grad har ingen fellestonar (døme C-Abm). Dømet frå stykket *Sleep* rører seg som tonale miksturar, og akkordhøva verkar meir på sekundnivå med sekundpar enn på eit mediantisk nivå. I utsnittet frå *This Marriage*, har stemmene nesten reale avstandar mellom kvar staving. Frå siste trioltone og til neste akkord har til dømes bass- og tenorstemma ein liten ters til neste tone, medan damestemmene har ein stor ters. Med det får vi tonale miksturar, sidan spranga ikkje er noteriktige. Det same ser vi i utsnittet frå innleiinga *Sarabande*-satsen. Fram til ordet «milk», får vi fleire mediantpar av 1. grad. Bjerkestrand viser til stykket *La fille aux cheveux de lin* (*Piken med linhåret*) frå *Prélude I* (1910). Her ser vi tilsvarende akkordrørsler i mediantpar på to og to. Med unntak av akkordforbindinga Db-Bb, er alle akkordane i dømet mediantar av 1. grad.

51 Døme på bruk av reale miksturar kan du sjå i *Sanctus*-satsen, t. 103-104.

Db	Bbm	Ebm	Gb	Db	Bb	Eb
<span style="border: 1px solid black;">Eb</span>	VII	V°	Iv	III	VII	V
			I			

Døme 64: Utsnitt frå Debussy: *La fille aux cheveux de lin*, t. 5-7 (ibid: 25).

Parfordelinga mellom akkordane kan altså vere noko Whitacre har henta frå studiar av Debussy.

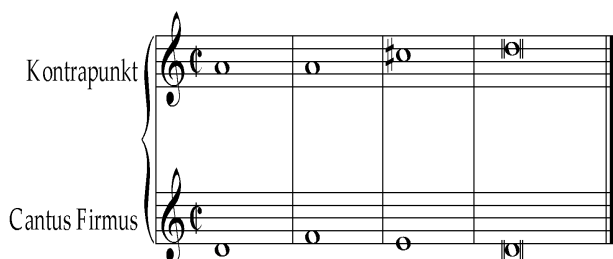
## Whitacre og Monteverdi

Claudio Monteverdi er ein viktig komponist i overgangen mellom renessansen og barokken i musikken. Dei fleste teoretikarar, mellom anna Denis Stevens (1978), reknar Monteverdi og hans italienske madrigalstil for å vere tidleg-barokk. På denne tida stod dei sjølvstendige linjene sterkt i utforminga av komposisjonane. Monteverdi komponerte både motettar og messer til kyrkja. Dei sekulære madrigalane hans vart utgitt i til saman 9 bøker (Stevens 1978: 15-18).

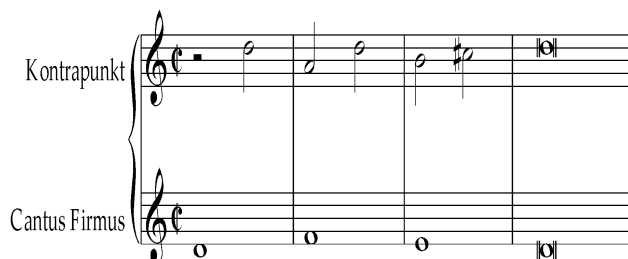
For å forklare korleis Whitacre tek inspirasjon frå Monteverdi – og snakke om bruken av kontrapunkt og polyfoni – er det høveleg å gje ei forklaring på kva som er av relevans for dei komande samanlikningane. Aller først skal vi sjå på omgrepet kontrapunkt. Alfred Mann si bok *The Study of Counterpoint* (1971), er ei omsetjing av boka *Gradus an Parnassum* (1725) av den austerrikske komponisten og teoretikaren Johann Joseph Fux. Ordet kontrapunkt stammar frå uttrykket *punctus contra punctum*, som tyder note mot note (Mann 1971: vii). Boka tek utgangspunkt i ein dialog mellom meisteren Aloysius og eleven Josephus. Aloysius vedkjenner Palestrina som kjelda til hans kunnskap, medan Josephus ynskjer å lære kunsten å komponere (Mann 1971: 18).

I tilknytning Fux sitt arbeid med omgrepet kontrapunkt, skriv Mann fylgjande: «Fux discusses the study of counterpoint in two, three, and four parts, placing between the species of simple and florid counterpoint three intermediate species for the student's `graded` road to the Mountain of Muses» (Mann 1971: xi). Fux går gjennom dei såkalla *artane*, som forklarar tilhøvet mellom rytmikk og tonerelasjonar. Sentralt står melodien (*cantus firmus*) og skalamønsteret (*modiane*). I det fylgjande skal eg gje ei generell framstilling av kva dei ulike artane inneber. Alle artane tek utgangspunkt i heilnoten som primærrytme. Kontrapunktet startar på ein kvint eller ein oktav og sluttar på ein oktav i forhold til *cantus firmus*. I artane er heilnoten *cantus firmus*. Den kan vere både over- eller understemme til kontrapunktet. Artane utgjer skilnader i rytmebruk i forhold til *cantus firmus*-stemma. 1. art er heilnotar mot heilnotar; 2. art er heilnotar mot halvnotar; 3. art er heilnotar mot fjerdedelar; 4. art er heilnotar mot synkoperte halvnotar der konsonansane kjem på

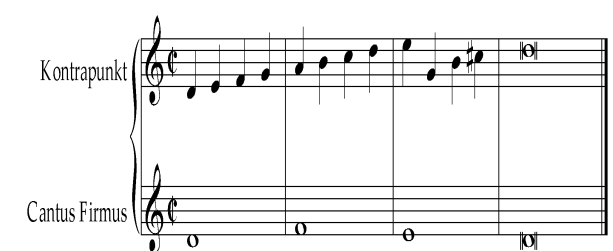
ubetont tid i takta, og har til føremål å utvikle forhaldningskjeder; 5. art er heilnotar mot florerande variasjon av dei andre artane. Tonar på tung taktdel må vere konsonerande med kvarandre, anten som ters, kvint, sekst eller oktav. I tillegg er det viktig å variere mellom likerørsle og motrørsle. Dei fylgjande døma er forkorta utgåver av Mann sine framstillingar av artane. Artane har same melodi i D-dorisk.



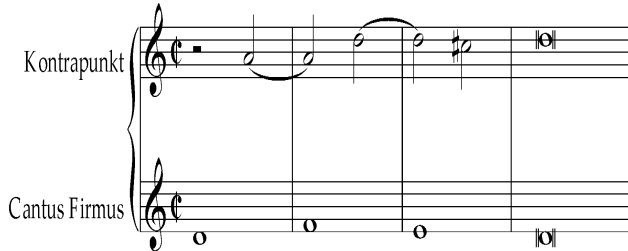
Døme 65: Døme på bruk av 1. art (Mann 1971: 28).



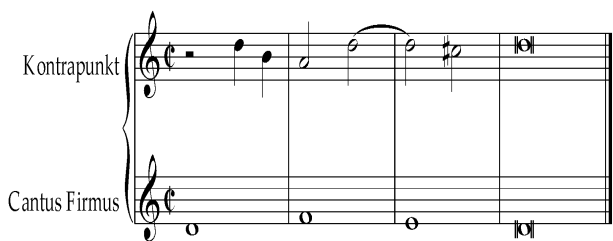
Døme 66: Døme på bruk av 2. art (ibid: 42).



Døme 67: Døme på bruk av 3. art (ibid: 53).



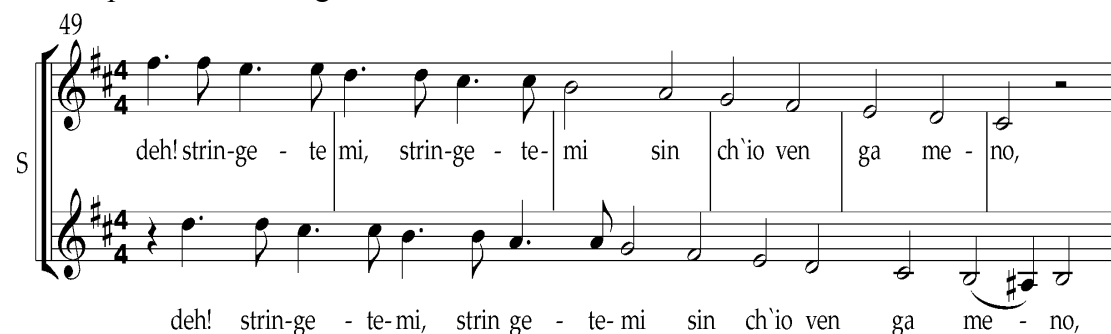
Døme 68: Døme på bruk av 4. art (ibid: 55).<sup>52</sup>



Døme 69: Døme på bruk av 5. art (ibid: 64).

I desse korte utsnitt, ser ein i hovudsak kva dei ulike artane inneber. Døma tek utgangspunkt i to-stemmig kontrapunkt, men det kan sjølvsagt vere fleire stemmer involvert. I så tilfelle gjeld dei same prinsippa for konsonans- og dissonanshandsaming.

I det fylgjande skal vi sjå nærmare på eit utsnitt frå Monteverdi-stykket *Sí, ch'io vorrei morire* (1603). Sopranstemmene syng ei forhaldningskjede, som har relevans til prinsippet om 4. art i kontrapunktisk skriving:



Døme 70: Utsnitt frå Monteverdi: *Si, ch'io vorrei morire*, t. 49-54.

<sup>52</sup> Døme på bruk av 4. art kan du sjå i *Kyrie*-satsen, t. 112-115. Polyfoni, komplimenterande rørsler, motrørsle og samspelet mellom notelengder har vore viktige verkemiddel i satsane.

I dette utsnittet er tonemåling eit viktig kompositorisk trekk. Kjensla om å få lov til å døy i eit lukkeleg augeblik av kjærleik kjem fram her. Eg tolkar det slik at stemmene rører seg nedover mot døden, der stemmene ikkje naudsynleg er personar, men eit uttrykk for det tekstlege innhaldet.

I stykket *Leonardo Dreams of his Flying Machine*, tek Whitacre i bruk barokkfigurasjon og tekstur frå Monteverdi-stilen for å få fram det tekstlege og musikalske uttrykket. Teksten er skriven av Charles Anthony Silvestri, og handlar som nemnt om Leonardo Da Vinci sin draum om å fly ein eigen flygemaskin. Teksten er i hovudsak engelsk, men delar av stykket er både på engelsk og italiensk, som gjer at vi kjem nærmare Da Vinci sjølv. Tonemåling står sentralt i stykket, noko tenorlinja under syner. Ordet «flight» har eit sprang oppover, medan «falling» har ei rørsle nedover.



Døme 71: Tenorstemma i Whitacre: *Leonardo Dreams of his Flying Machine*, t. 10-12.

I innleiinga til Leonardo-stykket, ligg fleire satstekniske grep til grunn. Stykket byrjar med ein Fm/7- akkord. Sopranstemmene har også ei liknande tilnærming til dei dissonerande ligaturane vi såg i *Si ch'io vorrei morire*.

**Rubato, e molto espressivo**

Le-o- nar - do dream (m)s of his

Le-o- nar - do dream (m)s of his

Le-o- nar - do dreams dream (m)s of his

Le-o- nar - do dreams dream (m)s of his

Le-o- nar - do dreams dream (m)s of his

Fm/7 C Fm(2) Eksp----- C(2, 5, 8, t)

I V I V

Døme 72: Utsnitt av innleiinga til Whitacre: *Leonardo Dreams of his Flying Machine*.

Innleiinga har ein tydeleg I-V-I-progresjon. Sopranstemmene blir liggande igjen i ein etterklang på ein halvtone dissonans i høgt leie.<sup>53</sup> Dissonansen går over i ei forholdningskjede, som er i tråd med prinsippet om 4. art i kontrapunkt. Dersom ein flyttar telleeininga frå heilnote til halvnote, får vi ei framstilling som tilsvarar dissonerande ligaturer, slik vi ser i døme 68. Når forholdningskjeda har etablert seg, dannar sopranstemmene utgangspunktet for ein ekspansjon som rører seg trinnvis

<sup>53</sup> Etterklang, anten ved akkordar eller tonar som blir liggande igjen, er framtrekande gjennom heile Missa Brevis. Dette kan du sjå døme på i Kyrie-satsen, t. 16-17, i Sanctus-satsen, t. 87-88 eller i Agnus Dei-satsen, t. 72-74.

nedover mot ein einstroken C. Bassen gjer ende på ekspansjonen og balanserer akkorden med eit kvart- og eit kvintsprang til lille G og C, som dannar den kompakte akkordstrukturen C(2,5,8,t). Tettleiken aukar jamt med ekspansjonen, og vi når 10 i tettleik, som også er den største tettleiken i stykket. Eg oppfattar ekspansjonen som eit uttrykk for tonemåling, der den tette akkorden illustrerer at vi blir teken inn i draumen til Da Vinci. Ekspansjonen gjer, saman med aukinga av tettleiken, eit signal om at Whitacre ynskjer å samanfatte eller fusjonere barokkfigurasjonen med sitt eige kunstnariske uttrykk. Utsnittet syner kor kort veg det kan vere mellom tradisjonelle og meir moderne satsteknikkar. Det kan diskutast om ekspansjonsteknikk er ein moderne teknikk eller ikkje, ettersom stemmeutviding har vore ein del av tekstur i korstykkje over fleire hundreår. Når teknikken blir nytta i samband med clusterharmonisering eller dissonerande tonalitet, er han uansett med på å forsterke det musikalske uttrykket. Ekspansjonen i dømet over er også likt det utsnittet eg viste frå stykket *O crux* av Nystedt (sjå døme 52 og 57).

Litt seinare i *Leonardo*-stykket utviklar desse forholdningskjedene seg til parti med 5-stemmig kontrapunkt. Her brukar også Whitacre *cambiata*, noko som oppstår frå ein dissonans til ein konsonans med sprang. I dømet under ville spranget vore plassert mellom andre og tredje slag i takt 1 og 3, i same følgd mellom tonane C og A i takt 1, og G og E i takt 3. For å gjere det lettare å syngje, legg ein gjerne på trinnvise gjennomgangstonar (Mann 1971: 51-52):



Døme 73: To døme på bruk av *cambiata*.<sup>54</sup>

Whitacre tek i bruk *cambiata*, og legg på gjennomgangstonar for å halde det trinnvis. Dei to døma over har meir likskapar til renessansecambiata, som ofte har trinnvise rørsler i kadensar. I utsnittet frå *Leonardo*-stykket florerer forholdningane, og stemmene har komplimenterande rørsler som kontrapunkterer kvarandre.

I slutten på stykket *Zefiro Torna e' l bel mento rimena* (1614) av Monteverdi, ser vi – riktig nok med eit anna tempo og stemning – ein modulatorisk passasje som har ein interessant tekstur.

<sup>54</sup> Døme på bruk av *cambiata* kan du sjå i *Kyrie*-satsen, t. 91-92.

S  
fe - - re e fe - - re e fe - - rea - spree sel vag - - gie.

A  
e fe - re e fe - - re e fe - rea spree sel - val - gie.

T  
re e fe - re - - spre e sel - vag - - gie.

B  
fe - re e spree sel - vag - gie e fe - re a spree e sel - vag - gie.

a - spre e fe - re a spre e sel - vag - - - gie.

V I VI F#dim I C#dim V I

[D] [G]

Døme 74: Utsnitt frå avslutninga av Monteverdi: *Zefiro Torna e'l bel mento rimena*.

I dette utsnittet florerer også forhaldningane. Trass i at tempoet og stemninga er annleis, er dei tekniske utformingane i utsnittet nokså like. Bruken av cambiata er eit døme på dette, sjølv om ein ikkje finn det i dette utsnittet. Det fylgjande dømet viser ei vidareutvikling av forhaldningskjeda vi såg i innleiinga til *Leonardo Dreams of His Flying Machine*. Først er kjeda mellom tenor- og altstemma, og deretter mellom sopranstemmene.

S 1  
la - re su - la su-pre-ma-sot-ti - le a - - -

S 2  
la - re Re-te, can-na, e fi-lo car-ta a - -

A  
Vi-ci-na all'el-e-men-to del fuo - - - co del fuo-co

T  
Vi-ci-na all'el-e-men-to del fuo - - - co del fuo-co i - ma-ges of

B  
la - re! Scratch-ing quill on crum-pled pa - per

Hm I IV I V I V IV

Døme 75: Utsnitt frå Whitacre: *Leonardo Dreams of His Flying Machine*, t. 92-96.

Vi ser altså at dette utsnittet har ein florerande kontrapunktisk tekstur. 2. sopranstemma komplimenterer med basstemma, medan tenor- og altstemma har ei forhaldningskjede. Sopranstemmene overlappar deretter forgrunnen og danner si forhaldningskjede.

Grannsemde i treffpunkta i utsnittet av både Whitacre og Monteverdi viser ein fin musikalsk flyt med kontrapunktisk presisjon. Tempoet er forskjellig, men teksturen har likevel noko av den same funksjonen, med den florerande bruken av kontrapunkt. Eit viktig spørsmål ein må klargjere er om heile *Leonardo Dreams of His Flying Machine* er kontrapunktisk. Det openberre svaret på dette er nei. Stykket kombinerer nye og gamle satsteknikkar. Det er viktig å nemne at *Leonardo-*

stykket ikkje skildrar Whitacre sin stil. Stykket er nokså forskjellig frå dei andre korstykk hans, men stilen hans er likevel tydeleg integrert saman med ei barokk tilnærming til tekstur og harmonikk. Likevel kan ein seie at Whitacre tar med seg teknikkar og stilistiske trekk frå mange forskjellige komponistar. Med det kan vi seie at stilen ikkje låsar seg fast i korkje det eine eller det andre, men hentar inspirasjon frå fleire stadar for å utvikle sin eigen stilistiske verktøykasse.<sup>55</sup>

I masteroppgåva *Neoklassisisme og modernisme i norsk etterkrigsmusikk*, fordjupar Astrid Giæver Marvik (2012) seg i dei norske komponistane Egil Hovland og Edvard Fliflet Bræin. Giæver Marvik viser til *The New Grove*, som deler neoklassisisme inn i tre skular. Stravinskij står for del 1 gjennom den franske neoklassisismen, Hindemith står for del 2 og Schönberg for del 3. Neoklassisismen blir delt mellom den tonale og den atonale (Giæver Marvik 2012: 20). Giæver Marvik viser vidare til musikkteoretikaren Martha Hyde, som oppgjev 4 punkt om kva neoklassisisme omfattar:

«(1) Ærbødig imitasjon (der man kjenner igjen originalen), (2) Eklektisk imitasjon (hentydninger til tidligere tiders form), (3) Kulturbetinget imitasjon (noe ideologisk fra fortiden, for eksempel nasjonalt) og (4) Dialektisk imitasjon (for eksempel Schönbergs bruk av tolvtoneteknikken i dialog med former som har opprinnelse i tonaliteten (ibid: 21).

Fleire av punkta over stemmer overeins med framstillingane om Whitacre. Eklektisk imitasjon er til dømes veldig tydeleg i innleiinga av *Leonardo Dreams of His Flying Machine*. Dialektisk imitasjon er også ein moglegheit, der Whitacre går i ein form for dialog mellom det barokke uttrykket og sitt eige tonespråk. Giæver Marvik siterer også Nils Bjerkestrand og boka *Veiskiller i nordisk musikk* for å skildre kva musikalsk neoklassisisme er.

Klar formstruktur, klar melodisk fraserings, økonomisering av virkemidlene, ostinater, rytmisk stringens, bitonalitet/polytonalitet, modalitet, treklangsoppbygde akkorder uten at progresjonen behøver å være funksjonell, tillagte akkordiske nabotoner uten at det forandrer akkordens funksjon, eldre polyfone teknikker ikledd nytt tonespråk, toneartsskifte uten tradisjonell modulasjon, som tonale «rykk» og fusjon mellom klassisk klarhet og folkemusikalsk frodighet (Bjerkestrand, sitert i Giæver 2012: 25).

Her ser vi mange punkt som kan passe med Whitacre som komponist, særskilt dersom vi snakkar om *Leonardo Dreams of His Flying Machine*. Mange av dei andre stykk har også trekk som kan passe under desse skildringane, til dømes gjennom teknikkar frå Debussy og ein tonalitet som modifierer eit romantisk tonespråk.

I Gads musikkhistorie fokuserer ein på neoklassisisme som eit upresist uttrykk for musikk som blei laga mellom dei to verdskrigane. Omgrepet vart vanskeleg å hanskast med, då det frå 1920-åra var mange forskjellige forgreiningar knytt til estetiske retningsval som komponistar tok på denne tida. Somme komponistar hang igjen i seinromantikk, som kunne skape eit *neo-romantisk* uttrykk; andre komponistar tok i bruk estetikk frå klassisismen eller vel så gjerne frå barokken (Sørensen op.cit.: 485). Omgrepet neo-klassisisme legg også etter mi oppfatting føringar for musikk som ser att til den avklara wienerklassisismen, noko Whitacre etter mi oppfatting ikkje gjer.

---

<sup>55</sup> Stykket *Lux Aurumque* inneheld også tilløp til passasjar med referansar til barokkmusikk og kontrapunkt. Dette er likevel lite framtrudande i stykket, og difor har eg valt å fokusere på *Leonardo*-stykket.



## Oppsummering

I kapittel 3 har vi sett på Whitacre sin kormusikk i lys av andre komponistar. Med komparative analyser har vi sett fleire nye sider av Whitacre sin komposisjonsmetodikk.

Whitacre sitt tilhøve til komponistane Lauridsen og Clausen vart nemnt i kapittel 1. I kapittel 3 har komparative undersøkingar med Hall sin harmoniske analysemetode og satstekniske samanlikningar vore ein viktig grunn til å ta dette opp igjen, særskilt med tanke på å sjå nærmare på harmonikken, men også gjennom satstekniske og stilistiske framstillingar. Her har vi sett at harmonikken og teksturen har parallellar, men også det romantiske og kjenslefulle uttrykket.

Tilhøvet mellom Whitacre og Nystedt har ikkje vore forska på tidlegare. Med utgangspunkt i omgrepa ekspansjons-/implosjonsteknikk og aleatorikk, har vi sett døme på teknikkar av ein meir moderne karakter. Tonemåling er eit verkemiddel som, gjennom bildemetaforar, brukast til å forsterke det tekstlege innhaldet. Whitacre viser dette, særskilt i den aleatoriske delen av stykket *Cloudburst*. Kjelder fortel at Nystedt kanskje ikkje har ein synleg bruk av tonemåling, men at teksten formar atmosfæren i stykka hans. Nystedt har også studert i USA, og studieopphaldet har påverka stilen hans i form av ein blanding av europeiske og amerikanske strøymingar. Stykka som er skrivne etter 1970, dannar flest parallellar til den seinare Whitacre-stilen.

Whitacre sitt høve til Debussy har vore nemnt av fleire teoretikarar, ofte i tilknytning til omgrepet neo-impresjonisme. Debussy sin påverknad mot den asiatiske musikken, fri for kontrapunkt og med ein statisk rytmikk, ser ut til å vere ei kjelde til inspirasjon i korstykk til Whitacre. Satstekniske undersøkingar syner at Whitacre også tek i bruk det ein kallar miksturar, som er eit verkemiddel for parallellføring av stemmer. For å framstille dette, er pianomusikken til Debussy eit mogleg samanlikningsgrunnlag. Pianostykka *La fille aux cheveux de lin* og *Sarabande* frå *Pour le piano*, dannar høvelege samanlikningsgrunnlag for å analysere Whitacre sin bruk av miksturar i stykka *Sleep* og *This Marriage*. Harmonikken i utsnitt ber preg av mediantiske høve. Stemmeføringa bryt med den tradisjonelle tilnærminga vi såg til og med romantikken.

I overskrifta om Whitacre og Monteverdi, gjekk vi inn på korleis Whitacre brukar verkemiddel frå læra om kontrapunkt. Innleiinga til stykket *Leonardo Dreams of His Flying Machine*, illustrerer tydeleg kva Whitacre ynskjer å oppnå, der han kombinerer dissonerande ligaturer med ekspansjonsteknikk. Han ynskjer altså å kombinere sitt eige kunstnariske uttrykk med satsteknikkar som liknar Monteverdi-stilen. Kontrapunktiske teknikkar og tonemåling står sentralt i utforminga av musikken. Det tekstlege innhaldet omhandlar Leonardo Da Vinci, som drøymmer om å fly si eiga flyoppfinning. Vi blir teken tilbake til hans tid, slik at vi kan sjå musikken gjennom Leonardo sine auge. Whitacre nyttar også populærmusikalske verkemiddel, som syner at stykket siktar seg mot eit breitt publikum. Den barokke tilnærminga kan ikkje seiast å vere ein framtredande del av hans satstekniske produksjon, dersom ein ser det i eit større perspektiv.

## Slutningar

Gjennom teoridelen av oppgåva har vi sett nærmare på ulike satstekniske og stilistiske sider av komponisten Eric Whitacre. Den teoretiske delen av oppgåva har hatt som mål å vise til eit breitt utval av komparative samanlikningsgrunnlag i samband med verkemiddel i verka hans.

Mange stilistiske omgrep har kome opp undervegs. Omgrepa romantisk/dynamisk minimalisme, neo-impresjonisme og neoklassisisme er nokre av desse. Whitacre har sjølv nemnt førstnemnte. Etter mi meining er dette omgrepet høgst framtrudande i hans korproduksjon. Minimalisme har vist seg å vere eit hybrid-fenomen, med rot i mange forgreiningar. Omgrepet blir altså forbunde med mange stilartar innan musikken, også kombinasjonar av stilartar. Whitacre sin korproduksjon ber etter mi meining først og fremst preg av ein romantisk og kjenslefull stil. Han brukar ein rørleg dynamikk som ein faktor for å skape framdrift og driv i musikken. Musikken reflekterer atmosfæren som ligg i teksten, ofte gjennom ein utovervendt framstilling. Litt av utfordringa med den romantiske eller dynamiske minimalismen ligg etter mi meining i om det er mogleg å både vere romantisk og svulstig og samstundes konsentrert og minimalistisk. Ein nøkkel til å forstå dette ligg kanskje i ordet dynamisk. Dynamikken bygger etter mitt syn ei bru mellom det konsentrerte innovervendte uttrykket, og det meir svulstige utovervendte uttrykket. Det er bevist at bruken av tettleiken i Whitacre sine verk er av ein variativ karakter, og dette definerer også noko av kompositoriske tanken. Etter mi meining kjem dette som eit resultat av tilhøvet mellom spenning og avspenning, men også gjennom harmonikken. Eit kor treng, på same måte som eit blåseensemble, ein god balanse mellom avspenning og spenning, slik at ein kan behalde eit overskot i musikken. Whitacre beherskar etter mitt syn dette på ein god måte, og tettleiksvariasjon kan biletleggjere dette.

Whitacre oppgjev Arvo Pärt som ei av sine kompositoriske inspirasjonskjelder. Arvo Pärt blir av mange forbunde med minimalisme, trass i at han sjølv ikkje verkar å vere nemneverdig interessert i dette uttrykksfenomenet. Mitt inntrykk er at Pärt sine korstykke etter 1975 har eit meir konsentrert, innovervendt og avgrensa materiale, både i teksturen og i harmonikken. Den leksikalske definisjonen av minimalisme viser til eit uttrykk som består av eit minimum, noko som legg opp til eit høgst avgrensa materiale. Dersom vi derimot tek utgangspunkt i minimalisme som eit hybrid-fenomen, som tek utgangspunkt i fleire sjangermessige og stilistiske forgreiningar, kan ein tenkje seg at det kan passe saman med ei skildring av Whitacre sin kompositoriske stil.

Vi har også sett at Whitacre sin påverknad til Pärt i stor grad handlar om satstekniske utformingar. Skilnaden mellom komponistane ligg etter mi meining hovudsakleg i utforminga av harmonikken. Medan Whitacre sine stykke har ei tydeleg vertikal tilnærming til harmonikken, tek Pärt utgangspunkt i ei horisontal framstilling. Tilhøvet mellom tintinnabuli- og melodistemma utspelar seg etter lineære posisjonsutformingar. T-stemma manifesterer hovudtonearten, medan M-stemma dannar tonar på kva som helst trinn i tonearten, som også skapar tillagte tonar. Utforminga

av desse linjene kjem av studiar av tidleg-musikk. Den konservative russisk-ortodokse trusretninga er med på å skape eit gjennomført sakralt uttrykk. Nokre av stykka til Whitacre er også sakrale, men dette kjem etter mi oppfatting som eit resultat av ei hybrid-påverknad til forskjellige musikalske uttrykksformar. Whitacre sin harmonikk tek utgangspunkt i ei vertikal tilnærming til tonalitet, der det vertikale innhaldet oftast er hovudfokus for utforminga av harmonikken. Enkelte av korstykkane hans inneheld også lineære parti, men dette er meir unntak frå regelen. Bruken av tilleggstonar gjer at harmonikken får vertikale resultat tilsvarande dei dissonansane Pärt skapar med M-stemma.

Noko av det viktigaste grunnlaget for å forstå musikken til Whitacre, er gjennom å forstå harmonikken. Angelina Hall si analysetilnærming, som er spesielt rekna for harmonikk som inneheld tillagte tonar til dur- og mollakkordar (added-note chords), passar godt til å analysere parti med harmonisk substans. Hall forklarar eit viktig grunnlag for korleis ein kan forstå harmonikken til Whitacre. Harmonikken er basert på ei konvensjonell tilnærming til tonalitet. Uttrykket er nokså romantisk, men dei tillagte tonane gjer at ein som lyttar flyttar merksemda over til ein musikk som ligg nærmare vår eiga tid. Med det kan vi kanskje snakke om ein estetikk som hovudsakleg ynskjer å fornye det romantiske uttrykket om til eit *neo-romantisk* uttrykk. Den amerikanske filmmusikktradisjonen, som i stor grad er inspirert av romantisk musikk, har nok også ein innverknad på den kompositoriske stilen, sjølv om ikkje denne oppgåva har greidd ut om dette.

Komparative analysar av Whitacre og komponistane Morten Lauridsen og Renè Clausen, syner på kva måte harmonikken står som ein berebjelke i musikken deira. Dei tek samstundes i bruk verkemiddel frå tidleg-musikk, gjennom bruk av resitativisk notasjon og ein legatoartikulasjon har parallellar til middelalder- og renessansemusikk. Av komponistane som er nemnt i denne oppgåva, liknar Whitacre truleg mest på desse komponistane. Han skil seg likevel frå desse gjennom påverknaden til Debussy og bruken av parallellføringar/miksturar, aleatorikk og ein utvida bruk av ekspansjonsteknikk. Knut Nystedt vart brukt som eit døme til å vise moglegheiter med teknikken. Bruken av aleatorikk og ekspansjonsteknikk syner at Whitacre har merksemd på meir moderne teknikkar i kormusikk. Medan ekspansjonsteknikken er ein sentral teknikk i fleire stykke, er ikkje aleatorikk like utbreitt i den øvrige kormusikken hans.

Whitacre sin påverknad til Debussy kjem som eit resultat av bruk av miksturar, harmonikk (mediantar og treklanger med tillagte tonar), og eit nokså statisk tempo. Det klanglege står i fokus, til dømes gjennom bruken av klangfargar. Fokuset på lyden i akkordar er ein framtrедande parallell til Debussy. Hall skriv at Whitacre sitt høve til Debussy er ein viktig del av Whitacre sin kompositoriske estetikk. Ho ynskjer å argumentere for at musikken hans har ei tydeleg neo-impresjonistisk stilretning. Denne koplinga er absolutt viktig for å forstå kormusikken til Whitacre, men den er etter mi meining ikkje den mest framtrедande koplinga i hans produksjon.

Noko av den same slutninga ynskjer eg å trekke i høve til omgrepet neo-klassisisme. Gjennom stykket *Leonardo Dreams of his Flying Machine*, og enkelte brotstykke i andre verk, viser Whitacre ein påverknad til satsteknikkar som har røter til tidleg barokkmusikk. Sidan Whitacre

sjølv har uttalt at Claudio Monteverdi er ei av hans personlege inspirasjonskjelder, var det høveleg å gå inn på sats- og stiltrekk som kunne vise til denne påverknaden. Whitacre samanbinder sin eigen stil og harmonikk med det barokke Monteverdi-uttrykket. Her kan vi snakke om eit neo-barokk uttrykk, heller enn eit neo-klassisk uttrykk, som vender søkelyset mot 1700-talet og klassisismen.

Oppgåva har ikkje hatt eit direkte fokus på den kunstnariske utviklinga Whitacre har hatt så langt som komponist. Mitt inntrykk er at Whitacre allereie med stykka *Three Flower Songs* og *Cloudburst* hadde kome fram til kompositoriske grep som kom til å prege stilen hans i seinare tid. Stykka *Water Night* og *Lux Aurumque* syner ein stil som dreiar meir i retning mot det konsonerande, og eg vil seie dei er gode døme på ein romantisk påverknad. *Leonardo Dreams of His Flying Machine* eller *This Marriage*, viser ein påverknad til i same følgd Monteverdi og Debussy. Stykka *When David Heard*, *The Chelsea Carol* og til dels *Lux Aurumque*, syner etter mi meining ein blanding av ein romantisk atmosfære og fleire satstekniske verkemiddel som tyder på ein påverknad til Arvo Pärt. Andre stykke inneheld derimot passasjar som visar ein påverknad mot populærmusikk, som vi til dømes kan registrere i stykket *With a lily in your hand*. Med det kan vi snakke om ein hybrid-påverknad, der den romantiske påverknaden etter mi oppfatting står sterkast.

Korstykket til Whitacre er populær, og musikken hans har spreidd seg over store delar av verda. Ein kan spørje seg kva det er med denne musikken som er så velfungerande. Han hentar gode element frå ulike stilartar, noko av det er nok ikkje med vilje, medan anna kan vere høgst medviten. Eit spekter av referansar til andre stilartar og komponistar frå forskjellige epokar og stilretningar, skapar eit brei bagasje av satstekniske og stilistiske verkemiddel. At han siktar til eit breitt publikum, betyr ikkje naudsynleg at han ikkje kan få eit godt kunstnarisk utbytte av komposisjonane. Noko av det eg synst har er flink til, er nettopp å få det enkle til å høyrast komplisert ut, og dette krev god kunnskap og kompetanse for å meistre. Hans bakgrunn frå populærmusikk gjer det lettare å inkorporere eit populærmusikalsk uttrykk i ei samansmelting med det kunstmusikalske uttrykket.

I innleiinga nemnte eg at Whitacre sjølv song i kor då han heldt på med musikkutdanning. Dette gjer saman med virket som dirigent at han kjenner mediet frå innsida, og veit dei stemmeføringsmessige moglegheiter og avgrensingar som finst i kor på eit godt nivå. Personleg trur eg dette er ein viktig føresetnad for suksessen han har gjort som korkomponist. Valet av eit hovudsakleg diatonisk og konsonerande tonespråk basert på ein fyldig akkordikk er nok bestemt dels på grunnlag av smak, men også av praktiske omsyn til mediet. Treklanger som inneheld tillagte tonar er ikkje eit nytt fenomen, då det vart brukt av mange komponistar på 1900-talet. Whitacre har etter mi meining reindyrka denne harmonikken til noko eige. Kjennskapen til mediet gjer også at han veit korleis han skal skape det atmosfæriske uttrykket og lydbiletet han ynskjer.

## Litteraturliste

- Bjerkestrand, N. 1998. *Om satstekikken i Claude Debussys musikk*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Blix Torget, L. A. 2012. *Frå analyse til komposisjon, tre stykke av Knut Nystedt som grunnlag for egne komposisjonar*. Masteroppgåve ved Institutt for musikkvitenskap: Oslo. UIO.
- Cappelen seksbinds musikkleksikon 1978, bind 2. *Dynamikk*. Oslo: Cappelens Forlag as.
- Cappelen seksbinds musikkleksikon 1980, bind 5. *Dynamikk*. Oslo: Cappelens Forlag as.
- Fylling, J. 1982. *Knut Nystedt`s verker for blandet kor a capella*. Hovedfagsoppgave ved Institutt for musikk og teater: Oslo. UIO.
- Hall, A. P. M. 2012. *Added-tone sonorities in the choral music of Eric Whitacre*. Masteroppgåve: University of Washington.
- Hillier, P. 1997. *Oxford Studies of Composers: Arvo Pärt*. Oxford University Press inc.: New York.
- Johnson, T. A. 1994. «Minimalism, aesthetic, style or technique?», i *The Musical Quarterly*, Vol. 78. No. 4. s. 742-773.
- Kongwattananon, O. 2012. *Arvo Pärt and three types of his Tintinnabuli Technique*. Masteroppgåve: University of North Texas.
- Larson, A. L. 2004. *Textural and harmonic density in selected choral works (1992–2003) by Eric Whitacre*. Avhandling: University of Illinois.
- Mann, A. 1971. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux`s Gradus ad Parnassum*. New York: W.W. Norton & Company.
- Marschner, B. 2007. «Det 19. Århundredes Musik», i Søren Sørensen og Bo Marschner (red.), *Gads Musikkhistorie*, s. 347-443. 6. opplag, København: Gads Forlag.
- Marvik, A. G. 2012. *Neoklassisisme og modernisme i norsk etterkrigsmusikk – en fordypning i verk av Edvard Fliflet Bræin og Egil Hovland*. Oslo: Masteroppgave ved Norges Musikkhøgskole.
- Owen, K. L. 2008. *Stylistic traits in the choral works of Lauridsen, Whitacre and Clausen (1995-2005)*. Masteroppgåve: Arizona State University.
- Persichetti, V. 1961. *Twentieth-Century Harmony: creative aspects and practice*. London: Faber.
- Prendergast, R. M. 1992. *Film Music, a neglected art, A Critical Study of Music in Films*. 2. utg., New York: Norton & Company.
- Rasmussen, K. A. 2007. «Musik i det 20. Århundrede I», i Søren Sørensen og Bo Marschner (red.), *Gads Musikkhistorie*, s. 446-550. 6. opplag, København: Gads Forlag.

Stevens, D. 1978. *Sacred, Secular and Occasional Music*. London: Associated University Presses.

Whitacre, E. Eric Whitacre si heimeside. URL: <https://ericwhitacre.com/biography>  
[Lesedato: 11.04.2014].

Wikshåland, S. «Tonemaleri i nye farger», i *Dagbladet* 11.10.1999.

## Korverk

Clausen, R. *Peace I Leave With You*. Pennsylvania: Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1991.

Clausen, R. *Veni*. New York: Fostco Music Press, 2005.

Debussy, C. *Pour le piano*. New York: Dover Publications, 1974.

Lauridsen, M. *O Magnum Mysterium*. New York: Peer Music, 1995.

Lauridsen, M. *O Nata Lux*, Sats III frå *Lux Aeterna*. New York: Southern Music Publishing, 1997.

Lauridsen, M. *Ave Dolcissima Maria*. New York: Songs of Peer, 2005.

Monteverdi, C. *Sì, ch'io vorrei morire*. Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1976.

Monteverdi, C. *Zefiro torna e'l bel mento rimena*. Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1977.

Nystedt, K. *If You Receive My Words*. Oslo: Norsk Musikkforlag, 1985.

Nystedt, K. *O crux*. Oslo: Norsk Musikkforlag, 1978.

Pärt, A. *Magnificat*. Wien: Universal Edition A.G., 1989.

Pärt, A. *Seven Magnificat-Antiphons*. Wien: Universal Edition, 1990.

Pärt, A. *The Woman With The Alabaster Box*. Wien: Universal Edition, 1997.

Pärt, A. *Missa syllabica*. Wien: Universal Edition, 1996.

Whitacre, E. *Cloudburst*. New York: Walton Music Corporation, 1996.

Whitacre, E. *Leonardo Dreams Of His Flying Machine*. New York: Walton Music Corporation, 2002.

Whitacre, E. *little man in a hurry*. Sats V frå *City and the Sea*. Santa Monica: Shadow Water Music, 2012.

Whitacre, E. *Lux Aurumque*. New York: Walton Music Corporation, 2001.

Whitacre, *Sleep*. New York: Walton Music Corporation, 2002.

Whitacre, E. *The Chelsea Carol*. Santa Monica: Shadow Water Music, 2012.

Whitacre, *This Marriage*. London: Chester Music Limited, 2008.

Whitacre, E. *Water Night*. New York: Walton Music Corporation, 1996.

Whitacre, E. *With a Lily in Your Hand*. Sats II frå *Three Flower Songs*, Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 2001.

Whitacre, E. *When David Heard*. New York: Walton Music Corporation, 1999.

## Praktisk del

### Satsteknikkar i Missa Brevis

Eg har altså skrive ein Missa Brevis. I arbeidet med messa har eg forsøkt å integrere mest mogleg relevant satsteknisk materiale frå den teoretiske delen av oppgåva, med ynskje om å samanbinde dette i ein personleg stil. Fotnotar undervegs i oppgåva har vist til teknikkar i verket. For å utdjupe kva eg har gjort, ynskjer eg å trekke fram nokre satstekniske utsnitt. Eg har teke utgangspunkt i satsteknikkane som er blitt presentert gjennom den teoretiske delen.<sup>56</sup>

#### Harmonikk

Harmonikken i stykket består av ein fritonal tilnærming til tonaliteten D-moll. Med ordet fritonal meiner eg at den har ein gravitasjon mot enkelte sentraltonar, i all hovudsak D, men at den står fritt til å gå inn og ut av tonearten. Harmonikken er i hovudsak utvida, anten med diatoniske og ikkje-diatoniske tilleggstonar, kromatikk, eller med akkordar lånt frå andre sentraltonar for å skape variasjon i harmonikken. Harmonikken er basert på ei blanding mellom ein horisontal og ein vertikal framstilling. *Kyrie*- og *Agnus Dei*-satsen har ein tydeleg gravitasjon mot D-molltonearten. *Sanctus*-satsen har flest tonale skifte og ein noko skarpere dissonansgrad. Satsen går frå ein frygisk D-dur, før den mellom anna går i retning av A-moll og seinare C#-moll.

#### Rytmik

Rytmikken understøtter teksten sitt betoningsmønster. Nokre gongar, som i starten på stykket, er rytmikken statisk, medan den andre gongar er meir aktiv. Eg har valt å bruke halvnoten som telleeining i stykket, som med det siktar til ein tilnærming til rytmik med referansar til seinmiddelalder- eller renessanserytmikk. Den aleatoriske delen i *Sanctus*-satsen gjer ein friare rytmisk utforming i damestemmene. For øvrig har stykket ein variasjon mellom ein nokså fast og ein meir resitativisk rytmik. Temperamentet i teksttolkinga formar elles den rytmiske utforminga i stykket.

#### Tintinnabuli-teknikken

Tintinnabuli-teknikken dannar hovudmateriale for messa, ofte gjennom ein antifonal tekstur. Denne teknikken har eg altså henta frå Arvo Pärt, som eg ser som ein viktig føresetnad for Whitacre. Grunnen til at denne teknikken er valt som eit framtrèdande satsteknisk verkemiddel, er at eg ser mange moglegheiter som denne teknikken kan bli kombinert med, til dømes gjennom ein klangleg

---

<sup>56</sup> Overskrifter som stemmeføring og tettleiksvariasjon kunne også vore nevnt her, men er ikkje tekne med av omsyn til utval. I kapittel 1 viser dessutan fotnotar til stemmeføringsprinsipp i stykket. Tettleiken er også teken omsyn til.



utforming. Samstundes er den etter mi meining unik for å skape ein sakral atmosfære i musikken.

I *Kyrie*-satsen, takt 18-21, dannar tenor- og sopranstemma M-stemma, medan alt- og basstemma syng T-stemma. Det same temaet gjentek seg i solostemmene i *Agnus Dei*-satsen, frå takt 50. T-stemmene rører seg i 1. posisjon med M-stemmene, forutanom fraseslutt, der vi får ein variasjon med 2. posisjon på nest siste staving i andre temarepetisjon. Temaet går også i ein alternerande teknikk mellom tenor 1 og alt 2, som kjem nokre taktar etter at hovudtema er presentert, og dannar A2-delen.

Døme 76: Utsnitt frå Missa Brevis: *Kyrie*, t. 18-21.

Døme 77: Utsnitt frå Missa Brevis: *Kyrie*, t. 35-38.

*Sanctus*-satsen har det same hovudtemamaterialet. Teksturen er hovudsakleg antifonal, men tenorstemmene skil seg frå sopranstemmene ved å danne ein etterklang i takt 67.

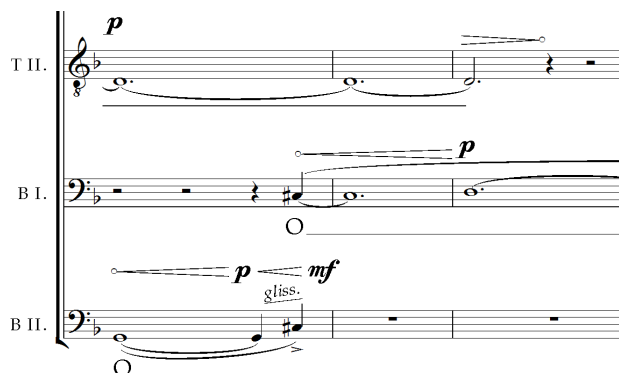
Døme 78: Utsnitt frå Missa Brevis: *Sanctus*, t. 63-68.

Eg har også benytta ein ikkje-diatonisk tilnærming til den alternerande teknikken. Tonen G# dannar ein skalaframand tone i D-molltonearten, her i eit utsnitt frå *Agnus Dei*-satsen:

Døme 79: Utsnitt frå Missa Brevis: *Agnus Dei*, t. 61-62.

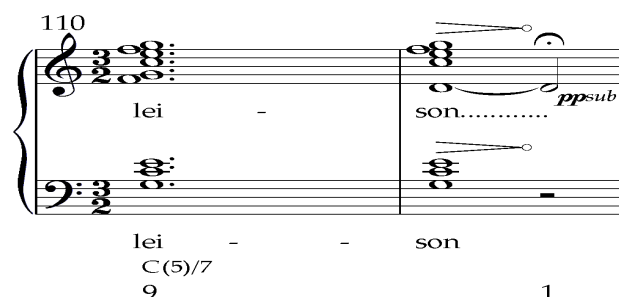
## Orgelpunkt/etterklang

Bruken av orgelpunkt er også ein viktig del av den tekniske utforminga i stykket. Det kjem også ofte i samband med etterklang som verkemiddel. I dømme 79 frå *Sanctus*-satsen over, dannar alt- og basstemma orgelpunktet på grunntonen. I *Kyrie*-satsen har orgelpunktet forskjellige teksturelle funksjonar, mellom anna som ein overlappande funksjon, der også etterklang spelar ei viktig rolle.



Dømme 80: Utsnitt frå Missa Brevis: *Kyrie*, t. 32-34.

Ein meir tydeleg bruk av etterklang i samband med orgelpunktteknikken, kjem mot slutten av *Kyrie*-satsen. Her etablerer altstemma orgelpunktet på ein einstroken D, som overtek forgrunnen ved at dei andre stemmene forsvinn, og kjem inn att.



Dømme 81: Utsnitt frå Missa Brevis: *Kyrie*, t. 110-111.

Ei annan form for orgelpunkt kjem i A-delen av *Agnus Dei*-satsen, der koret dannar ei form for bølgerørsla over D-moll og ein Bb-dur akkord. Bølgerørsla er inspirert av tintinnabuli-teknikken, og fungerer som eit klangteppe for solistane, som kjem inn nokre taktar seinare. Sopranstemma stabiliserer kvinten, og den repeterande tonen dannar eit eige sjikt som komplimenterer forgrunnen.

**Andante un poco sostenuto** ♩ = 66-69

S. *p tenuto*  
Ag - nus de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A. *p tenuto*  
Ag - nus de - i

T. *p tenuto*  
Ag - nus de - i

B. *p tenuto*  
Ag - nus de - i

Døme 82: Utsnitt frå Missa Brevis: *Agnus Dei*, t. 9-11.

## Stilla – luft

Tomme taktar er den mest utbreitte metoden for å skape luft og rom gjennom stykket. Det førekjem mange stadar i stykket, til dømes i byrjinga av *Agnus Dei*-satsen.

**Animato, con amore** ♩ = 56-66

Soprano Solo *p dolce*  
Ag - nus de - i,

Alto Solo *p dolce*  
Ag - nus de - i,

Tenor Solo *p dolce*  
Ag - nus de - i,

Baritone Solo *p dolce*  
Ag - nus de - i,

Døme 83: Utsnitt frå Missa Brevis: *Agnus Dei*, t. 1-4.

Føremålet med fermate på dei tomme taktane er at ein kan ta omsyn til rommet ein syng i. Ein kort fermate vil vere meir naturleg i eit hult rom utan klang, og ein lang fermate vil vere naturleg i til dømes ei kyrkje. Tomme taktar er ofte brukt i overgangar mellom formdelane, eller for å gje rom til ettertanke når det gjeld å uttrykke eit særskilt tekstleg innhald. Eit døme ser du i *Agnus Dei*-satsen, der solistane syng «miserere nobis», og vonar på å få nåde og tilslutning gjennom bøna.

## Ekspansjons/implosjonsteknikk

Ekspansjonsteknikken er ein viktig teknikk i stykket, her i ein ekspansjonstype i *Kyrie*-satsen.

Akkorden som førekjem når ekspansjonen er omme, dannar strukturen E(1,5), som igjen rører seg til ein Bb(1)/6. Sistnemnte dannar ein litt svevande funksjon med H og E som dei nedste tonane.

mf

A Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - lei -

1 2 3 4 5 6

Eksp. E(1,5) Bb(1)/6

Døme 84: Ekspansjonstype ned frå 1-stemt til fleirstemt i Missa Brevis: *Kyrie*, t. 26-27.

Den største ekspansjonen skjer riktig nok i *Sanctus*-satsen, der koret dannar eit diatonisk cluster over ein harmonisk C#-mollskala.

79 Poco a poco cresc.

S san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho

T san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho

B san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

C#m(2,5,8,e)

Døme 85: Utsnitt frå Missa Brevis: *Sanctus*, t. 79-81.

Clusteret gjev ein tett klang, som ekspanderer til ein tettleik på 11, og dannar ein C#m(2,5,8,e)-akkord.

Føremålet med innleiinga til *Sanctus*-satsen er å lage ein implosjon som går over eit lengre strekk, der stemmene går frå ein D-dur og rører seg med motrørsle i retning av sentraltonen D. Stemmene rører seg altså gradvis i motrørsle fram mot denne tonen. Basstemma har rørsler som går litt opp og ned att for å skape klangvariasjon, men den overstig ikkje toppunktet på den einstroknede D-en.

(t. 2-11)

S Sanc - tus, Sanctus

T Sanc - tus, Sanctus

B Sanc - tus, Sanctus

Døme 86: Teknikk frå Missa Brevis: *Sanctus*, t. 1-12.

## Aleatorikk

Stykket har ein aleatorisk del. Denne kjem i A-delen i *Sanctus*-satsen, i taktane 14-32, der damestemmene syng ordet «Sanctus» med rytmisk fridom over ein frygisk D-durskala.

Herrestemmen har samstundes ein melodi med tradisjonell notasjon, som dannar den teksturelle forgrunnen.

14 'Ca. 15 sec. 'Ca. 15 sec. 'Ca. 15 sec. 'Ca. 15 sec.  $p$   $mf$   
S I. Sanctus\*)  
S II.  $p$   $mf$  Continue ad lib.  
Sanctus\*)  
A I.  $p$   $mf$  Continue ad lib.  
Sanctus\*)  
A II.  $p$   $mf$  Continue ad lib.  
Sanctus\*)  
T.  
B.

\*)= Starting on the first note, sing the word "Sanctus" with the three chosen pitches and with varying durations.

Døme 87: Utsnitt frå Missa Brevis: *Sanctus*, t. 14-17.

## Polyfoni/kontrapunkt:

Stykket har fleire polyfone passasjar. Den første av desse kjem i B1-delen av *Kyrie*-satsen, der alle stemmene komplimenterer kvarandre med rørsler som byggar på det tematiske materialet frå hovudtemaet. Prinsippet om florerande kontrapunkt, der melodistemma krinsar rundt i koret, dannar grunnlaget for denne lineære passasjen.

48  $f$   
S I. le - i - son Chri -  
S II. lei - son Chri -  
A I. son  
A II. son  
T I. Chri - ste e -  
T II. Chris - ste e -  
B I. Chri - ste e - le - i -  
B II. Chri - ste e - le - i -

Døme 88: Utsnitt frå Missa Brevis: *Kyrie*, t. 48-50.

Eit anna døme på polyfoni ser ein i *Sanctus*-satsen. Her syng sopran 1, alt 2, tenor 1 og bass 2 saman og vekslar mellom dur og moll. Dei andre stemmene syng det same i kanon to slag seinare. Teksturen tek også utgangspunkt i tintinnabuli-teknikken. Alt 1 og bass 1 syng T-stemma i kanon med alt 2 og bass 2, medan sopran 1 og tenor 1 syng M-stemma i kanon med sopran 2 og tenor 2.

120 **A tempo** *mp*

S I. sis Ho-san-na, Ho-san-na, in ex-cel-sis Ho-

S II. sis Ho-san-na, Ho-san-na, in ex-cel-sis

A I. sis Ho-san-na, Ho-san-na, in ex-cel-sis

A II. sis Ho-san-na, Ho-san-na, in ex-cel-sis Ho-

T I. sis Ho-san-na, Ho-san-na, in ex-cel-sis Ho-

T II. sis Ho-san-na, Ho-san-na, in ex-cel-sis

B I. sis Ho-san-na, Ho-san-na, in ex-cel-sis

B II. sis Ho-san-na, Ho-san-na, in ex-cel-sis Ho-

Døme 89: Utsnitt frå Missa Brevis: *Sanctus*, t. 120-124.

I *Kyrie*-satsen markerar ein fuge den andre B-delen. Fugen har ein barokk tilnærming til korleis stemmene rører seg. Dux-temaet, som ligg i tenorstemma, blir besvart av comes-temaet på kvinten, som ligg i altstemma. Comes-temaet er ikkje ein realbesvarelse av dux-temaet, men fylgjer i hovudsak prinsippa om dissonans- og konsonanshandsaming som ligg til grunn i artslæra. Basstemma kjem deretter inn med kontrapunktstemma. Tenorstemma sin andre temainnsats markerer starten på fugen. Den første har ein etterklangsfunksjon, her frå byrjinga av denne.

**Kyrie**  
I

**Teneramente un poco andantino** ♩ = ca. 96

S I. *pp*

S II. *pp*

A I. Solo *mp* Chri-ste e-

T I. Solo *mp* Chri-ste e-le-i-son Chri-ste e-le

Døme 90: Utsnitt frå Missa Brevis: *Kyrie*, t. 62-68.

*Kyrie*-satsen har også ei forholdningskjede i solostemmene på slutten av satsen som er i tråd med ein framstilling av 4. art i kontrapunkt.

*mp* *f*

Ky-ri-e-e-lei

Døme 91: Utsnitt frå solostemmene i Missa Brevis: *Kyrie*, t. 112-115.

## Form og tekstbehandling

Formen på satsane i stykket har kome som eit resultat av skiljelinjene i teksten. Messetekstane er noko av det mest utbreitte tekstmaterialet som finst for kor. I prosessen har det vore nyttig å bruke kjende verk som kjelder til form, for å finne gode løysingar som gjenspeglar ein heilskapleg form på stykket. Under fylgjer messetekstane og eit formskjema for kvar av satsane.

### *Kyrie:*

Kyrie eleison, Christe eleison

Kyrie eleison, Christe eleison

Kyrie eleison, Christe eleison

### *Sanctus:*

Sanctus, Sanctus, Sanctus,

Dominus Deus Sabaoth,

pleni sunt coeli et terra, gloria tua,

Hosanna in excelsis

Benedictus, qui venit in nomine Domini

Hosanna in excelsis

### *Agnus Dei:*

Agnus Dei,

qui tollis peccata mundi,

miserere nobis,

dona nobis pacem

<i>Kyrie:</i>	Intro, A1, A2, B1, B2, A`.
<i>Sanctus:</i>	Intro, A, B, C, D, C`.
<i>Agnus Dei:</i>	Intro, A, B, C, Epilog.

Tabell 2: Formskjema til satsane i Missa Brevis.

Formdelane er altså bestemt etter teksten sin strofiske utforming. Alle satsane har ein introduksjon. Desse forsøker å ta oss inn i satsen sin tekstlege og harmoniske atmosfære. *Kyrie*-satsen har tradisjonelt sett ein tredelt form, for å understreke treeinigheita. Bruken av intro lagar eit skilje, som gjer at satsen ikkje får den tradisjonelle tredelte formen. B1-delen er heller ikkje tydeleg kontrasterande til A-delen, då den bygger vidare på tematikken frå denne delen. Likevel ligg den tredelte formen i botn for utforminga av satsen. I *Sanctus*-satsen har eg fulgt den tradisjonelle

repetisjonen av orda «Hosanna in excelsis», som er framstilt gjennom dei to C-delane. I *Agnus Dei*-satsen blir teksten framstilt tre gongar, forutanom setninga «dona nobis pacem», som dannar etterordet frå takt 71.

## **Føreord til Missa Brevis**

Teksten «Kyrie eleison, Christe eleison» blir brukt i samanheng med kyrkjelyden si tilslutning i bøn. Ei oversetjing av setninga er ofte «Herre forbarm/miskunne deg over oss». Miskunn handlar om nåde, barmhjertighet og nærvær. Kyrkjelyden si tilslutning i bøn, har vore ei viktig kjelde til inspirasjon i prosessen med denne satsen. I bibelen finn vi denne teksten fleire stadar. I Matteusevangeliet går Jesus forbi to blinde menn som roper etter han. Dei bønfaller han om å få att synet. Jesus føler med dei blinde menner, og gjer dei synet att. Eg har teke utgangspunkt i å formidle kjenslene som ligg bak innhaldet i tekstane. Blandinga mellom kor og solistar er ikkje berre eit verkemiddel for å variere teksturen i satsen, men også for framstille ulike skjebner etter kven som ber, anten det er enkeltpersonar, små eller større grupper.

Ei anna inspirasjonskjelde har vore prosessen Jesus gjekk gjennom fram mot då han skulle døy på korset. Sanctus-satsen fungerer med dette som eit frampeik til denne hendinga. Dette er ein jublande setning i messer og requiem. Folket jubla, veiva med palmer og ropte orda «Hosanna in excelsis» då Jesus rei inn i Jerusalem palmesøndag. I staden for å fokusere på eit jublande «Sanctus», har eg valt å tolke det litt annleis. Eg tolkar det slik at dette jubelropet har modifikasjonar ved at Jesus blei krossfesta fem dagar etterpå, og det indre psykologiske dramaet dette medførte. Det var også folket som valde at Jesus skulle bli krossfesta i staden for fangen Barabas. Som eit resultat av dette har eg valt å argumentere for ein noko dystre tolking av denne satsen. Bak dette ligg indre konflikt, kamp og eit frampeik mot lidinga Jesus skal gjennom.

I *Agnus Dei*-satsen vert Jesus hylla som frelsar for menneska, mannen som tok vekk verdas synder ved å døy og stå opp igjen frå dei daude. Satsen ynskjer å formidle den sterke tilknytninga mellom Guds lam, som er ein allegori for Jesus, og oss menneske, som er avhengige av hans hjartevarme, nåde og fred. Hans miskunn er viktig for at vi kan få hans tilslutning. Eg ynskjer å legge fram ei von om at hans miskunn skal hjelpe oss gjennom vanskelege tider, og skape fred rundt oss.





